3 1761 08695638 0

UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY

LS
C1465
.Tmu

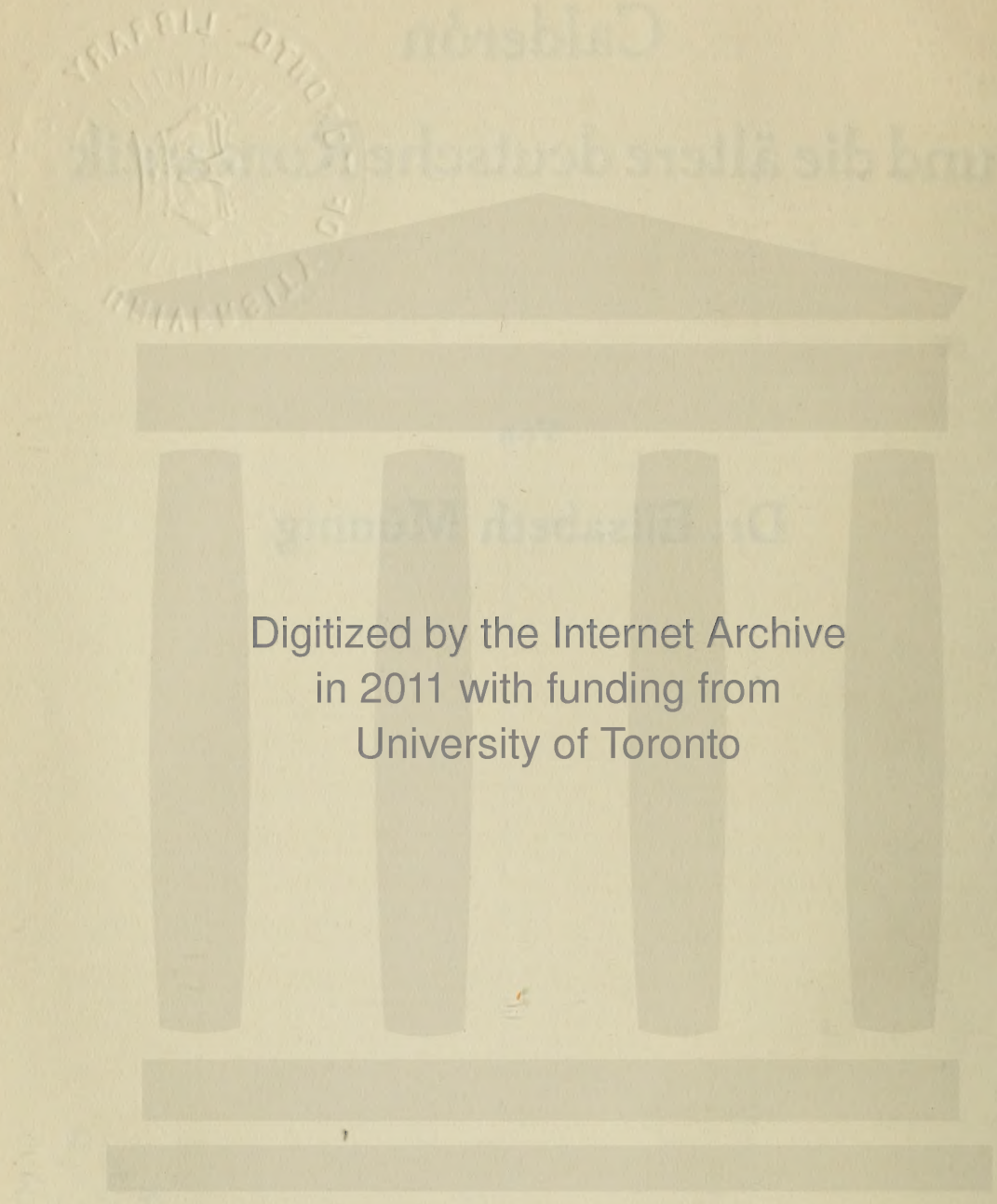
Calderón
und die ältere deutsche Romantik

Von

Dr. Elisabeth Münnig

1285959
30/7/13

Verlag von Mayer & Müller / Berlin 1912



Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/calderonunddielt00mnni

Einleitung.

„Calderón war . . . den Deutschen vor 1800 ein leerer Name und harrte noch auf die Apotheose der Romantiker.“ So äußert sich Farinelli in seinem Aufsatz „Spanien und die spanische Literatur im Lichte der deutschen Kritik und Poesie“[1]), der die literarischen Beziehungen zwischen Deutschland und Spanien bis zum Auftreten der Romantiker schildert.

Die spanische Literatur hatte den deutschen Schriftstellern und Dichtern besonders im 16. und 17. Jahrhundert, wo auch die politischen Verhältnisse beide Länder zusammenführten, als ergiebige Fundgrube gedient, aus der sie ebenso wie Franzosen und Italiener ihren Bedarf an poetischen Stoffen skrupellos deckten. Im 18. Jahrhundert herrschte zunächst noch der französische und englische Einfluß, und nur vereinzelte Stimmen wurden zum Lobe spanischer Poesie laut. Erst den Romantikern, die sich mit Vorliebe Stoffe und Formen fremder Nationen aneigneten, blieb es vorbehalten, auch diese Literatur, deren reiche Schätze ihrem feinen Spürsinn unmöglich entgehen konnten, von neuem zu entdecken. In Calderón, der bis dahin verhältnismäßig am wenigsten Beachtung bei uns gefunden hatte, erhoben sie dann den Dichter auf den Schild, in dem sie den Geist der Romantik am vollkommensten verkörpert glaubten.

Die Brüder Schlegel, sowie auch Tieck, legten die Grundlage für ihre späteren Arbeiten auf dem Gebiet der spanischen Poesie bereits während ihrer Studienzeit in Göttingen. Hier hielt Bouterwek Vorlesungen über die Literatur der südlichen Völker, die auch Friedrich gemeinsam mit dem Bruder noch ein Jahr lang besuchte. Während jedoch Wilhelm von vornherein sein Hauptinteresse der

---

[1]) Zeitschrift für vergl. Litgesch. N. F. Bd. 5 und 8; 1892 und 1895.

neueren Philologie zuwandte, gab Friedrich der klassischen Literatur den Vorzug, deren Studium er sich jahrelang fast ausschließlich widmete. Tieck, der bald nach den Brüdern Schlegel die Universität Göttingen bezog[1]), wurde durch Tychsen, einen Schüler Heynes, in die spanische Literatur eingeführt, und schon damals war Cervantes' „Don Quijote" seine Lieblingslektüre, den er, eine für die Verhältnisse jener Zeit sehr anerkennenswerte Leistung, in der Ursprache las.

Die an Hispanicis besonders reichhaltige Göttinger Universitäts-Bibliothek bildete ein wertvolles Hilfsmittel, die durch das Studium gewonnenen Eindrücke zu befestigen und zu vertiefen.

Erst mehrere Jahre später, nachdem die romantischen Ideen in den Brüdern Schlegel schon feste Gestalt gewonnen hatten, kam es zu einer persönlichen Annäherung zwischen den dreien. Bekanntlich war es Friedrich, welcher Tieck der Romantik zuführte, und bald darauf, 1798, lernte auch Wilhelm letzteren während eines vorübergehenden Aufenthalts in Berlin kennen. Bereits aus dieser Zeit weiß Köpke[2]) von einem fruchtbaren Gedankenaustausch über spanische Literatur zu berichten. Daß hier auch schon Calderón Gegenstand des Gesprächs gewesen ist, läßt sich kaum bezweifeln. Um diese Zeit hatte nämlich Tieck den ersten Band seiner „Don Quijote"-Übersetzung[3]) im Manuskript beendet, und mit diesem glücklichen Erfolg seiner Bemühungen mag der Wunsch in ihm rege geworden sein, sich eine umfassendere Kenntnis der ihm sehr zusagenden spanischen Literatur zu verschaffen. So, erzählt Köpke

---

[1]) Die Schlegel verließen Göttingen Anfang 1791, während sich Tieck zum erstenmal im Herbst 1792 dahin begab.

[2]) Rudolf Köpke, Ludwig Tieck. Leipzig 1855. I. Bd., S. 232.

[3]) 1799 von A. W. Schlegel sehr einsichtsvoll rezensiert. Sämtl. Werke Bd. IX, S. 408.

(S. 241), habe er sich auch den dramatischen Dichtern Lope de Vega, Calderón und den Lyrikern zugewandt, deren Weltanschauung ganz in seine damalige Stimmung gepaßt habe, was von Calderón gewiß in ganz besonders hohem Maße angenommen werden kann. Doch, wie dem auch sei, daß Wilhelm Schlegel jetzt schon ein tieferes Interesse für den spanischen Dichter bekam, hinderte wohl der Umstand, daß er gerade ganz von seiner Shakespeare-Übersetzung in Anspruch genommen wurde.

Das änderte sich jedoch, als im folgenden Jahre Tieck sich für längere Zeit in Jena niederließ. Auch jetzt wieder war, wie Köpke (S. 261) bezeugt, ein Hauptgegenstand der Unterhaltung zwischen ihm und Wilhelm Schlegel die spanische Poesie. Gries, der in Göttingen studierte, mußte ihnen die für ihre Studien nötigen Bücher von der dortigen Bibliothek besorgen[1]). Man trug sich mit dem Plan, eine vollständige Cervantes-Ausgabe zu veranstalten. Diese Absicht wurde jedoch fürs erste aufgegeben, da Soltau, der schon eine schlechte Don Quijote-Übersetzung[2]) geliefert hatte, ihnen dann auch mit seiner Übertragung der Novellen des Cervantes zuvorkam[3]). Ferner hatte Tieck soeben Calderóns „Andacht zum Kreuz“ erhalten, ein Stück, das ihm besonders zusagte. Auch Schlegel mußte es lesen. Doch ihm gefiel vieles daran nicht, „es war ihm zu katholisch“. Er meinte, erst ganz umgearbeitet sei es für den deutschen Geschmack genießbar. Tieck mußte das Drama in Schutz nehmen. Aber nicht lange, so hatten beide den Standpunkt vertauscht. „Einige Jahre darauf war der Bewunderer zum Tadler geworden, und der strenge Kritiker zum Lobredner.“ „Schreibe

---

[1]) Aus dem Leben von J. D. Gries, S. 43.

[2]) Siehe A. W. Schlegels Rezensionen. Sämtl. W. Bd. XII, S. 106.

[3]) Holtei, Briefe an L. Tieck. A. W. Schlegel an Tieck vom 23. Nov. 1800, Bd. III, S. 106.

erst solche Dramen," bemerkte Schlegel gegen Tieck, „dann will ich deinen Tadel gelten lassen." (Köpke S. 252).

Diese Auseinandersetzungen mit dem feinsinnigen Freund seien es gewesen, so berichtet Köpke (S. 251), welche Schlegel zu seiner Calderón-Übersetzung anregten. Aus einem Briefe A. W. Schlegels an Tieck[1]) geht aber auch der Plan einer Mitarbeiterschaft Tiecks am „Spanischen Theater" deutlich hervor. Schlegel weist den Freund da auf ein bestimmtes Stück Calderóns zur Übersetzung hin und gibt ihm auch metrische Anweisungen.

Tatsächlich besitzen wir aber nichts, das darauf schließen ließe, daß Tieck auch nur den Anfang gemacht habe, sich dieser Aufgabe zu entledigen. Bekanntlich nahm er es mit seinen Versprechungen gewöhnlich sehr leicht, und die inständigsten Bitten seiner Freunde vermochten oft nicht, ihn zur Ausführung des in Aussicht Gestellten zu bewegen. Außerdem nahmen ihn einerseits um jene Zeit andere literarische Arbeiten („Octavian" u. a.) und persönliche Angelegenheiten (Tod beider Eltern) sehr in Anspruch, und andrerseits setzt bei ihm schon um 1800 ein langsames Zurückweichen von den romantischen Genossen ein.

Als A. W. Schlegel 1804 Deutschland verließ, wurde der Zerfall der älteren romantischen Schule, der sich schon in den vorhergehenden Jahren vorbereitet hatte, zur Tatsache. Während aber bei Aug. Wilh. Schlegel die Beschäftigung mit der spanischen Literatur nur episodenhaft verlief und bald von einem neuen Interessenkreis verdrängt wurde, blieb Tieck dieser seiner Vorliebe sein ganzes Leben lang treu, wenn auch die anfängliche Begeisterung später einer mehr objektiven, wissenschaftlichen Betrachtungsweise Platz machte.

---

[1]) Holtei, Br. an L. Tieck, III, S. 274.

August Wilhelm Schlegel.

August Wilhelm Schlegel sagt in seiner Vorrede zum „Spanischen Theater", daß er bei seinen Studien über spanische Literatur niemanden als sich selbst zum Führer gehabt habe. Seine Mitteilungen seien daher das Resultat selbstgemachter Erfahrungen.

Tatsächlich war es in damaliger Zeit nicht leicht, sich eine auch nur annähernd vollständige Kenntnis der spanischen Literatur anzueignen. Bibliographische Hilfsmittel fehlten fast gänzlich; spanische Texte waren in Deutschland äußerst selten zu finden und sogar im Lande selbst schwer zu beschaffen[1]). Die Reisebeschreibungen jener Zeit, wie die von Fischer, Kaufhold, Link, geben doch meist nur ein einseitiges und, was die literarischen Angaben betrifft, recht verkehrtes Bild der tatsächlichen Verhältnisse. Aber gerade Göttingen scheint damals für die spanischen Studien ein besonders günstiger Boden gewesen zu sein. Hier veröffentlichte der Göttinger Professor J. A. Dieze 1769 seine Übersetzung von Velázquez' „Orígenes de la poesía castellana", erschienen 1754, die dann wieder Friedrich Blankenburg in seinen „Literarischen Zusätzen zu Sulzers allgemeiner Theorie der schönen Künste" (Leipzig 1796) als Hauptquelle für seine Angaben über die spanische „Komödie" diente. In Göttingen war, wie schon erwähnt, zu Schlegels Zeit Bouterwek Universitätsprofessor, der daselbst 1804 seine „Geschichte der spanischen und portugiesischen Poesie und Beredsamkeit" erscheinen ließ. Beide Verfasser erwähnt Schlegel in seiner Wiener Vorlesung, und auf Blankenburg und ähnliche Literatoren spielt er an, wenn er in seinem Aufsatz „Über das spanische Theater" von

[1]) Aus dem Leben von J. D. Gries. S. 63 f.

den „bloß verwirrenden Namenverzeichnissen der Stücke und ihrer Verfasser“ spricht, womit jene sich begnügen[1]). Doch enthält gerade Blankenburgs kurzer Abschnitt über Calderón manches, was dem Enthusiasmus der Romantiker zu einer beherzigenswerten Einsicht hätte verhelfen können. Das Buch Bouterweks ist das erste in Deutschland, das überhaupt den Namen einer spanischen Literaturgeschichte verdient. Es zeigt bedeutende Fortschritte, z. B. gegen Butenschöns schwachen „Versuch über die spanische Literatur“ (Heidelberg 1789), in der richtigen Wertung der einzelnen Dichter, die auch im Rahmen ihrer Zeit und in Beziehung zueinander vorgeführt werden, wenn es auch trotzdem noch weit entfernt ist von einer Vollkommenheit, wie wir sie jetzt von einem derartigen Werk zu erwarten gewohnt sind. Immerhin hätte Schlegel allerhand aus Bouterwek lernen können, wenn er es nicht bequemer gefunden hätte, den einmal gezogenen Linien seiner eigenen früheren Studien auch für die spätere Vorlesung von 1808 zu folgen, worauf noch zurückzukommen ist[2]). Es mag noch erwähnt sein, daß ebenfalls ein Göttinger Lektor der spanischen und italienischen Sprache, Joh. Bapt. Calvi, es war, der 1790 in Helmstedt eine spanische Sprachlehre und Chrestomathie erscheinen ließ. —

Aug. Wilh. Schlegel zeigte schon früh Empfänglichkeit für alles Poetische und eine große Gewandtheit vor allem in der Anwendung fremder metrischer Formen. Seine Gedichte aus der Göttinger Zeit fanden in Bürgers Musenalmanach bereitwillige Auf-

---

[1]) Über Blankenburg äußert sich auch Schlegel in seinen Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. Deutsche Literatur-Denkmale, Bd. 18, S. 13.

[2]) Daß Bouterweks Arbeiten überhaupt nicht sehr hoch von Schlegel geschätzt wurden, geht aus gelegentlichen Bemerkungen hervor, die er z. B. in seinen Berliner Vorlesungen 1801—04 gegen ihn richtet.

nahme. Von einzelnen unter diesen läßt sich bestimmt erkennen, daß sie unter dem Einfluß spanischer Muster entstanden sind. In derselben Göttinger Zeitschrift erschienen dann noch 1792, nachdem Schlegel bereits im Jahre vorher Göttingen verlassen hatte, drei Romanzen „im spanischen Geschmack“[1]), die spanisches Romanzen-Kolorit und -Versmaß geschickt wiedergeben. Doch richtete sich Schlegels Tätigkeit während seines Amsterdamer Aufenthalts in erster Linie auf die italienische Poesie, vor allem auf Dante. Überhaupt hatte A. W. Schlegel meist gleichzeitig für so Vieles und Mannigfaltiges Interesse, wozu hier noch allerhand verwickelte Herzensangelegenheiten kamen, die zeitweise jede Produktionslust zu vernichten drohten, daß es eines energischen Zurufs Friedrichs bedurfte, sich aufzuraffen und zu konzentrieren[2]). Die Vorschläge, die Friedrich dem Bruder hier macht, und unter denen sein Hinweis auf eine Bearbeitung spanischer Geschichtschreiber besondere Erwähnung verdient, sind in ihrer wesentlichen Bedeutung nicht unbeachtet geblieben, wie die Arbeiten über Shakespeare, die von Wilhelm schon sehr bald, Ende 1795[3]), in Angriff genommen wurden, und später über Calderón beweisen. Aber die ersteren nahmen ihn zunächst, nach seiner Rückkehr nach Deutschland, so sehr in Anspruch, daß alles andre, auch das Spanische, für die folgenden Jahre ganz in den Hintergrund gedrängt wurde. Nur die kleine Erzählung „Morayzela, Sultanin von Granada“, die Ende 1795 geschrieben wurde und Anfang des folgenden Jahres in Beckers „Erholungen“ erschien, trägt noch spanisches Gewand[4]).

---

[1]) Walzel, Friedrich Schlegels Briefe, S. 6, Berl. 1890.

[2]) ebenda S. 202 f.

[3]) Walzel, S. 242.

[4]) S. darüber Friedrichs Äußerungen bei Walzel, S. 249.

Tieck war es dann, der drei Jahre später das schlummernde Interesse Wilhelms für die Spanier wieder erweckte und zugleich in bestimmte Bahnen lenkte. Das Projekt einer gemeinsamen deutschen Cervantes-Ausgabe kam allerdings, wie schon erwähnt, nicht zustande. Das Fragment der „Numancia"-Übersetzung Schlegels hat wohl kaum noch etwas mit diesem Plan zu tun. 1800 war dieser bereits für die nächsten Jahre zurückgestellt worden. Erst 1801 scheint sich Schlegel aber mit der Übersetzung der „Numancia" beschäftigt zu haben[1]). Das Drama war wohl für die Aufnahme ins „Spanische Theater" bestimmt, und außerdem mußte Schlegel auch daran liegen, eine Probe aus Cervantes seinen Berliner Vorlesungen gelegentlich zugrunde legen zu können.

Schlegel hielt diese Vorlesungen, die schöne Literatur und Kunst zum Gegenstand hatten, in den drei aufeinanderfolgenden Wintern der Jahre 1801—03/04 ab. Sie sind vollständig erst 1884 nach des Verfassers hinterlassenen Manuskripten im Druck erschienen[2]). Leider sind gerade die Partien, in denen Schlegel ev. eingehender von den Spaniern und Calderón gehandelt hätte, nur durch einzelne Schlagwörter skizziert, doch meint Minor[3]), daß Schlegel über die spanischen Dramatiker kaum mehr vorgebracht haben werde, als sein Aufsatz „Über das spanische Theater", der denn auch für die Vorlesung von 1808 zugrunde gelegt wurde, enthalte. Deshalb kann jetzt kurz darüber hinweggegangen werden.

Calderón wird in allen drei Bänden erwähnt, wenn auch nicht so oft wie Cervantes. Im ersten Band geschieht dies nur gelegentlich

---

[1]) Waitz, Caroline II, S. 115, 122.

[2]) Herausgegeben von J. Minor in den deutschen Literatur-Denkmalen des 18. und 19. Jahrh., Bd. 17—19.

[3]) Vorrede zu Bd. 19 der Lit.-Denkm., S. VI.

und beispielsweise. Nach der Ankündigung der Vorlesungen des zweiten Kursus vom September 1802 sollte man aber eine besondere Berücksichtigung Calderóns erwarten, da Schlegel ausdrücklich darauf hinweist, daß er bereits zwei Stücke des Dichters („La banda y la flor“ und „La devoción de la cruz“) übersetzt habe. Aber ausgenommen ein Zitat aus seiner Übersetzung von „El mayor encanto amor“ ist Calderón nur noch einmal neben Shakespeare genannt, woran sich aber wohl in dem mündlichen Vortrag eine etwas eingehendere Erörterung angeschlossen haben mag. Und auch in dem dritten Kursus über die Geschichte der romantischen Literatur, wo wir doch eine ausführliche Behandlung besonders Calderóns erwarten müssen, werden wir enttäuscht. Ein rhetorischer Erguß über den theologischen Dichter Calderón in Beziehung zu dem Verfasser der „divina commedia“ (S. 192 f.) ist zwar in seiner ganzen Darstellung sehr geistreich und poetisch, aber wenig belehrend, und im übrigen wird auf die drei „Väter der romantischen Poesie“, Dante, Petrarca und Boccaccio, so viel Zeit verwendet, daß die spanische Poesie und ebenso die englische kaum gestreift werden konnten, wie die kurze Skizze am Schluß des dritten Bandes beweist. Schlegel notiert da „Parallele zwischen Shakespeare und Calderón“, und Haym meint[1]), Schlegel habe für den folgenden Winter Vorlesungen über portugiesische, spanische und englische Poesie oder gar nur über Shakespeare und Calderón geplant. Das dürfte doch recht fraglich sein, denn seine Kenntnis der spanischen Literatur und auch Calderóns stand noch auf sehr schwachen Füßen, wie der Aufsatz „Über das spanische Theater“ vom Jahre 1803 deutlich genug sehen läßt. Immerhin hatte er aber doch wohl eine ausführlichere Behandlung auch der spanischen Poesie geplant, da er gerade

---

[1]) Haym, Romantische Schule, S. 835.

seine Darstellung der südländischen Poesie besonders sorgfältig durch die „Blumensträuße italienischer, spanischer und portugiesischer Poesie“ vorbereitet hatte, die bereits im Herbst 1803 vollendet waren[1]) und 1804 im Druck erschienen. Allerdings sind auch hier Spanier und Portugiesen auf Kosten der Italiener schlecht weggekommen. Für erstere sind eine Probe aus Montemayor und acht Nummern aus verschiedenen Werken des Cervantes die alleinigen Vertreter. Das eine oder andre Sonett aus Calderón wäre hier sicherlich ganz gut am Platze gewesen. Doch benutzte Schlegel Proben aus seinen bereits fertiggestellten Übersetzungen des Calderón, wie wir schon bei dem Zitat aus „El mayor encanto amor“ sahen; daß er seine Übersetzung von „La devoción de la cruz“ in ähnlicher Weise verwenden wollte, geht aus einem Brief an Tieck[2]) hervor, in dem er sein Manuskript zu diesem Zweck zurückfordert.

Mit Schlegels Vorlesungen ging seine Übersetzertätigkeit Hand in Hand. Von dem Plan, ein „Spanisches Theater“ gemeinsam mit Tieck herauszugeben, war schon wiederholt die Rede. Der Titel geht auf den Vorschlag des Verlegers Reimer zurück. Der Inhalt des „Spanischen Theaters“ war zunächst viel weiter gefaßt, und es sollten Stücke auch andrer Dichter als Calderón verdeutscht werden, wie solche von Cervantes, Lope de Vega, Moreto usw. Da es Schlegel aber gar zu „disparat“ vorkam, „die Stücke Calderóns mit denen der übrigen zu vermischen, gerade als wenn man in meinem Englischen Theater Shakespeare mit Ben Jonson und Fletcher usw. zusammenstellen wollte, so wird die Einrichtung getroffen, noch einen 2. Titel voranzuschicken, Schauspiele von Don Pedro Calderón

---

[1]) Brief Schlegels an Goethe vom 10. September 1803 in „Goethe und die Romantik“ 2 Bde. in „Schriften der Goethe-Gesellschaft“ ed. Schüddekopf und Walzel I, 145.

[2]) Holtei, Br. an L. Tieck. Brief Schlegels an Tieck vom 15. Februar 1803.

de la Barca 1. Th., so daß diese besonders gesammelt werden können und wir die Schauspiele von anderen . . . immer in eigne Bände zusammen bringen“[1]).

Aber nicht einmal seine Absicht bezüglich Calderóns brachte Schlegel in ganzem Umfange zur Ausführung. Was die anderen Dichter betrifft, so besitzen wir nur zwei Bruchstücke, die Eröffnungsszene der „Numancia“ des Cervantes und den Anfang der „Amazonen“ von einem unbekannten Verfasser[2]).

Von den Stücken des Calderón scheint Schlegel zuerst „La banda y la flor“ übersetzt zu haben. Dies steht zwar erst an dritter Stelle im ersten Band des „Spanischen Theaters“, der „La devoción de la cruz“, „El mayor encanto amor“ und „La banda y la flor“ enthält, aber im September 1802 hatte Schlegel bereits zwei Stücke fertig[3]). Von diesen war „La devoción . . .“ gerade erst im September vollendet worden[4]) und „El mayor encanto amor“ wurde jetzt erst in Angriff genommen[5]). Mit welchem „Eifer“ Schlegel an diesem letzteren gearbeitet hat, geht daraus hervor, daß dieses Stück bereits zur Ostermesse des folgenden Jahres im ersten Band des „Spanischen Theaters“ Aufnahme finden konnte. Eine Charakteristik dieser drei Stücke erscheinen zu lassen, hatte Schlegel beabsichtigt, ließ es aber leider, wie so vieles, unausgeführt[6]).

Mit demselben Fleiß machte er sich nun an den zweiten Band,

---

[1]) Holtei III. S. 275. Siehe auch Brief Schlegels an Goethe, in „Goethe und die Romantik“ I, 137.

[2]) Wie Schlegel an das letztgenannte Stück geraten ist, konnte ich nicht feststellen. Es wird in dem eben zitierten Brief an Tieck erwähnt. S. 276.

[3]) S. Ankündigung im 2. Bd. der Vorlesungen von 1801—04 ed. Minor.

[4]) Holtei III, 275. „Goethe und die Romantik“ I., 137.

[5]) Holtei III, 275.

[6]) Siehe Schluß der Abhandlung „Über das spanische Theater“ und Brief Friedrichs bei Walzel S. 521.

der womöglich noch im Herbst desselben Jahres erscheinen sollte[1]). So schnell konnte es nun freilich nicht gehen, um so mehr, da in diesem Jahr auch die „Blumensträuße“ druckfertig gemacht wurden. Am 15. Oktober 1803 meldete Schlegel an Goethe, daß er an einem Stück Calderóns übersetze, „das vielleicht selbst nach vertrauter Bekanntschaft mit denen im ersten Band in Erstaunen setzen kann“[2]). Dieses, „El príncipe constante“, war schon Ende 1803 fertig[3]). Im März 1804 berichtet er[4]) schon von der Arbeit am zweiten Stück, „La puente de Mantible“, und läßt uns sogar ein drittes erwarten, wahrscheinlich „Los cabellos de Absalón“, von dem nur ein Bruchstück vorliegt.

Seit dem Frühjahr 1804 geriet nun aber die bis dahin so freudig und glücklich durchgeführte Arbeit ins Stocken. Schlegel ging mit Mad. de Staël auf Reisen, die ihn jahrelang von Deutschland und seinem bisherigen Interessenkreis fernhielten. Die Arbeit am Calderón, die ihm vorher eine so große Befriedigung gewährt hatte, wurde ihm jetzt zu einer drückenden Verpflichtung[5]). Überhaupt trat jetzt in seiner ganzen Entwicklung ein Wendepunkt ein und zwar im ungünstigen Sinne. Die Trennung von Caroline hatte ihn der Verpflichtungen, die ein eigener Hausstand auferlegt, enthoben,

---

[1]) Schlegel an Schelling bei Plitt, Aus Schellings Leben I, 459.

[2]) Goethe und die Romantik I, 160.

[3]) ebenda S. 171.

[4]) An Tieck, Holtei III, S. 293.

[5]) Dies Gefühl spricht er in einem Brief an Fouqué aus vom 21. März 1806 (Sämtl. W. Bd. 8, S. 154). „Von Shakespeare und Calderón habe ich die versprochenen folgenden Bände immer noch nicht fertig. Sie drücken mich auf dem Herzen wie Marmelsteine und fügen mir ein wahres Übel zu. Meine Reisen und andere Zerstreuungen ziehen mich von anhaltender Arbeit daran ab, und doch läßt der Gedanke, daß diese zuvörderst geleistet werden muß, mich nicht mit ungeteiltem Geist andre Pläne ausbilden“ usw.

und Mad. de Staël befreite ihn auch von der Sorge für seine eigene Existenz. Ein fühlbares Nachlassen seiner Spannkraft und Arbeitslust war die Folge der neuen Lebensführung[1]). Auch die alten Freunde und Bekannten legen Zeugnis ab von der Veränderung, die sich in dem sonst so geistig Regsamen vollzogen hatte[2]). Die Arbeit, die ihm früher so leicht und schnell von der Hand gegangen war, wollte nicht mehr in der gewohnten Weise fortschreiten[3]). Dazu fand sein alter Hang zur Zersplitterung durch den anregenden Verkehr mit der vielseitig gebildeten Französin und durch die wechselnden Reiseeindrücke hier besonders reichliche Nahrung. Erst nach seinen Wiener Vorträgen erschien endlich der seit Jahren erwartete zweite Band des „Spanischen Theaters". Aber statt der versprochenen drei Stücke von Calderón enthielt er nur zwei, den schon Anfang 1804 vollendeten „Standhaften Prinzen" und die „Brücke von Mantible", zu der Schlegel noch kurz vor Veröffentlichung den letzten Aufzug fertigstellte[4]). Die „Locken Absaloms" zu vollenden, konnte er sich nicht aufraffen.

So hatte denn das Werk wenigstens einen äußerlichen Abschluß gefunden, und wenn Schlegel noch 1811, im Gefühl der Genugtuung über die gelungene Aufführung des „Standhaften Prinzen"[5]) gegen Goethe äußert, daß er sich „eine Freude" daraus machen würde, „irgendein Stück von Calderón" für die deutsche Bühne zu übersetzen, so war es ihm selbst wohl nicht recht Ernst damit. Wie er denn auch

---

[1]) Siehe Minor, Zeitschrift f. d. oesterr. Gymnasien Bd. 38, und Schlegels Briefe aus dieser Zeit in Holtei, 300 Briefe aus zwei Jahrhunderten.

[2]) Minor ebenda.

[3]) In dem zitierten Brief an Fouqué über das „poet. Übersetzen", und an Tieck bei Holtei III, 295 über Shakespeare.

[4]) Goethe und die Romantik I, 175, Brief Schlegels vom 15. März 1811.

[5]) S. Briefe von Pauline Gotter an Schelling bei Plitt II, S. 246 u. 267.

gleich hinzufügt „doch sehe ich für jetzt keine Muße voraus, um dies Vorhaben auszuführen“[1]). Ihm war auch die „ehemalige Biegsamkeit“, die ihn als Übersetzer so erfolgreich machte, inzwischen durch „Mangel an Übung“ verloren gegangen[2]). Überhaupt hatte er das „poetische Übersetzen“ „von Herzen satt“[3]), er nennt es ein „undankbares Handwerk“[4]) und ließ andre fortsetzen, was er so rühmlich begonnen hatte.

Was nun die Auswahl der Stücke im „Spanischen Theater“ betrifft, so führte Schlegel in einem Brief an Goethe[5]) selbst die Gesichtspunkte an, die ihn bezüglich der Stücke des ersten Bandes geleitet haben. Daß es nicht die vortrefflichsten Dramen Calderóns seien, gibt er ausdrücklich zu. Er habe sich bei der Auswahl bestimmen lassen durch Mannigfaltigkeit, Faßlichkeit für Deutsche, die Calderón noch nicht kennen und, da er wenig Zeit habe, durch verhältnismäßig geringere Schwierigkeiten beim Übersetzen. Im Hinblick auf den zuletzt genannten Grund hat Schlegel wohl die schwierigen, in allegorischen und philosophischen Auslassungen sich bewegenden autos gemeint, denen er aus dem Weg gehen zu müssen glaubte, obgleich er dadurch gerade eine ganz besonders charakteristische Seite Calderóns seinem deutschen Publikum vorenthielt. Was aber die Faßlichkeit für Deutsche, die Calderón noch nicht kennen, betrifft, hat er mit der „Devoción“ nicht gerade einen glücklichen Griff getan. Selbst katholische und noch viel mehr seine doch überwiegend protestantischen Leser mußte da die recht äußerliche Auffassung von Gnadenwirkung und Wunderglauben be-

---

[1]) in dem eben zitierten Brief an Goethe vom 15. März 1811.

[2]) ebenda.

[3]) Aus dem Leben von J. D. Gries, S. 94.

[4]) Brief an Goethe wie oben.

[5]) Vom 7. Mai 1803 in „Goethe und die Romantik“ I.

fremden, so packende Schönheiten dies Trauerspiel auch sonst aufzuweisen hat. Besser hat er der Mannigfaltigkeit Rechnung getragen: ein religiöses („Devoción . . . . ."), ein mythologisches („El mayor encanto . . . . ."), das den Kenner des Tasso und Ariost wegen seiner stofflichen Anklänge an die Werke dieser Dichter besonders interessieren mußte, und ein gemäßigtes Intrigenstück mit glücklichem Ausgang („La banda . . . . ."). Ein „eigentliches Intrigenstück mit modernen Sitten", „Las manos blancas no ofenden", hätte Schlegel „der Mannigfaltigkeit wegen" gern noch hinzugefügt[1]), doch leistete Tieck der Aufforderung, es zu übersetzen, keine Folge.

Für den zweiten Band dachte er mehr an die theatralische Wirkung der zu wählenden Stücke[2]). Goethe drückte sich dem darauf zielenden Vorschlag Schlegels gegenüber nicht ablehnend aus und stellte eine Aufführung Calderóns schon für den kommenden Winter in Aussicht[3]). Auch Friedrich Schlegel gab dem Bruder Winke für die Auswahl des künftigen zweiten Bandes, die Wilhelm besser unberücksichtigt gelassen hätte. Er wünschte die „ganz katholischen oder phantastischen Stücke" und statt der Intrigenstücke und griechischen Festspiele[4]) lieber einige autos.

Abgesehen von den autos, auf die Wilhelm sich durchaus nicht einließ, befolgte er den Rat des Bruders ziemlich genau. In „El príncipe constante", dessen Übersetzung allerdings schon vor dem zitierten Brief Friedrichs begonnen war, haben wir wieder ein religiöses Schauspiel, das jedoch das christliche Martyrium in edelster

---

[1]) Brief an Tieck, Holtei III, S. 275.

[2]) Brief an Goethe vom 7. Mai 1803 in „Goethe und die Romantik" I.

[3]) Goethe an Schlegel Mitte Juni 1803 in „Goethe u. d. Rom." I.

[4]) Er meint wohl die der griechichen Sage entnommenen, wie „El mayor encanto amor" u. a.

Auffassung darstellt. Dagegen ist „La puente de Mantible“ eine mythologische Dichtung, die „in dem extravagantesten Wunderbaren schwelgt“ (Schack). Auch „Los cabellos de Absalón“, von denen uns nur ein Teil des ersten Aktes in Schlegels Übersetzung vorliegt, haben einen biblisch-religiösen Hintergrund, wenn hier den Übersetzer auch wohl andre, in der Handlung des Stückes liegende Motive anzogen. Hingegen wandte er sich in „La aurora en Copacavana“, die er „vor Augen“ hatte[1]), ohne aber die Übersetzung zu beginnen, wieder einem religiösen Stück zu, in dem man dem spanisch-katholischen Glaubenseifer des Dichters, der darin zum Ausdruck kommt, nur bedingt beipflichten kann. Schlegel störte da nur das allegorische Element, als unserer heutigen Sinnesart nicht angemessen[2]).

Nach allem kann man die Auswahl Schlegels an und für sich wohl kaum als besonders geschickt bezeichnen, da sie weder die besten und unserer „Sinnesart“ angemessensten Stücke des Dichters brachte, noch auch solche, die geeignet waren, ein richtiges und allseitiges Bild von seiner dichterischen Begabung zu vermitteln. Dennoch war das „Spanische Theater“ für damalige Zeitverhältnisse eine anerkennenswerte, ja hervorragende Leistung und erfüllte seinen Zweck, nämlich erst einmal die Bekanntschaft mit dem großen spanischen Dichter wieder anzubahnen. Zahlreich sind die Beweise von dem Aufsehen, welches das Werk in weiten Kreisen hervorrief. Nicht nur Goethes und Schellings Begeisterung lassen sich dafür anführen, ein jeder, der nur irgendwie Literatur trieb, nahm Stellung zu Calderón, sei es in billigendem oder mißbilligendem

---

[1]) Brief an Goethe vom 15. März 1811 in „Goethe und die Romantik“ I, 175.

[2]) ebenda.

Sinne. Ja, es bildeten sich förmliche Parteien für und wider die einzelnen Stücke im „Spanischen Theater“[1]).

Zu dem großen Erfolg des Werkes trug nicht zum mindesten die Trefflichkeit der Übersetzung bei. Schlegels Ruf als Übersetzer war schon lange begründet und anerkannt. Ja, es scheint, als habe Wilhelm dies sein Talent zuweilen schmerzlich als etwas empfunden, das seinen Wert als Dichter herabsetze[2]).

Mit der Art seiner Übersetzung trat Schlegel in Gegensatz zu den damals fast durchweg herrschenden Grundsätzen, die von Voß und seiner Schule befolgt wurden. Hielten diese auf eine streng wortgetreue Wiedergabe, mochte auch der Ausdruck darunter leiden, so wirkten Schlegels Übersetzungen bahnbrechend dadurch, daß sie sich begnügten, den Gedankeninhalt wiederzugeben, ohne sich an das einzelne Wort zu klammern, und das Ganze in eine Form, die womöglich auch im Metrum der des Originals entsprechen mußte, zu kleiden[3]). Das trifft auch für seine Übersetzung des Calderón zu. Die bisherigen Übersetzer, meint er in seiner 35. Vorlesung von 1808, hätten alles in Prosa aufgelöst und damit allen poetischen Schmuck

---

[1]) Jacob an Wilhelm Grimm vom 24. November 1809: „Goethe, Arnim und Du ziehen die Andacht zum Kreuz vor, Savigny, Bettina, Brentano und ich den standhaften Prinzen, und alle Urteile sind doch hier gewiß unabhängig, und keine Partei erlaubt nicht einmal eine Gleichsetzung. Briefw. zw. Jac. u. Wilh. Grimm, ed. Herm. Grimm u. Gust. Hinrichs. Siehe auch die Briefe von Jac. 25. Juni 1809 u. Wilh. v. 28. Aug. 1809.

[2]) Friedrich an Wilhelm bei Walzel, S. 36: „die Kraft, in die innerste Eigentümlichkeit eines großen Geistes einzudringen, hast Du an Dir oft mit Unmut mit dem Namen „Übersetzertalent“ gebrandmarkt“.

[3]) S. Haym „Rom. Schule“, S. 163. Über Schlegels Übersetzertätigkeit siehe auch M. Bernays „Zur Entstehungsgeschichte des Schlegelschen Shakespeare“. Leipzig 1872.

weggeschafft. „Es blieb nur das materielle Gerüst übrig, das schöne Kolorit mußte mit den Formen der Ausführung verloren gehen.“ Er hingegen habe sich „die strengsten Gesetze“ vorgeschrieben, da gerade Calderón „auch die Silbenmaße mit dem größten Verstand gewählt und behandelt hat“[1]).

In der Tat hat sich Schlegel mit einer geradezu staunenswerten Geschicklichkeit den fremden Formen angepaßt. Eben das, was einen Hauptreiz der dramatischen Poesie Calderóns ausmacht, nämlich der häufige Wechsel des Versmaßes je nach der Stimmung und dem Charakter der auftretenden Person, ist von Schlegel aufs gewissenhafteste nachgeahmt worden, auch die kompliziertesten Strophenformen. Vor allem aber ist es ihm gelungen, das typische spanische Metrum, den vierfüßigen Trochäus, in der deutschen Poesie einzubürgern und sie damit und mit all jenen andren poetischen Formen Calderóns zu bereichern.

Calderón wendet den vierfüßigen Trochäus meist in der Form des verso de romance an, der den Reim durch die Assonanz ersetzt, die in der 2., 4., 6. etc. Verszeile auftritt. Gerade die letztere ist aber für die deutsche Sprache äußerst schwierig, vor allem, was die zweisilbige Assonanz betrifft. Wir haben da für die zweite Silbe nur e als Vokal zur Verfügung, während der Spanier bei seinen vollautenden Endsilben außerdem auch noch mit anderen Vokalen variieren kann. Schlegel ist sich dieser Schwierigkeit nicht nur bewußt gewesen, er hat sie auch sehr einsichtsvoll zu heben verstanden. Das Resultat seiner sich hierauf beziehenden Überlegungen finden wir in jenem Brief an Tieck[2]), in dem er diesem für seine

---

[1]) „Über das spanische Theater“, Schluß. S. auch Brief an Goethe vom 11. Sept. 1803 in „Goethe und die Rom.“ I, 137.

[2]) Holtei III, S. 274.

geplante Mitarbeiterschaft am „Spanischen Theater“ Anweisungen erteilt, um ihm gleichzeitig die Arbeit zu erleichtern.

Schlegel macht sich auch da eine möglichst genaue Übereinstimmung mit dem Original zum Grundsatz und gibt demgemäß die einsilbige Assonanz mit demselben Vokal wie im Spanischen wieder[1]). Was die zweisilbige betrifft, muß er sich darauf beschränken, „so viel wie möglich das analogste herauszufühlen.“ Wo Calderón in der zweiten Silbe e hat, gibt Schlegel in der Regel dieselbe Assonanz[2]). Bei Assonanzen Calderóns auf a—a, o—o, o—a, u—a behält er den ersten Vokal bei und ersetzt den zweiten durch e[3]). Aber gerade Calderóns häufigste Assonanzen, die auf e—o, e—a, e—e,

---

[1]) Bei den folgenden Anmerkungen zur Schlegelschen Übersetzung zitiere ich nach Böcking, A. W. Schlegels Spanisches Theater, 2 Bde., Leipzig 1845, den spanischen Text nach der von Schlegel benutzten Ausgabe von Apontes, Madrid 1760—1763, 11 Bde., und nach der heute vollständigsten und besten vierbändigen Ausgabe von J. E. Hartzenbusch in der Bibl. de autores esp. Bd. VII, IX, XII, XIV, 1848—1850 (Madrid). —

Beispiele für einsilbige Assonanzen: Bö II 203 — Ap III 220 — Ha I 255 (Vokal e); Bö II 262 — Ap II 365 — Ha I 205 (i. z. B. Zenith, Farbenspiel, April, Heldensinn, wo Calderón cenit, matiz, abril, varonil hat); Bö II 345 — Ap V 391 — Ha II 216 (e); Bö II 120 — Ap II 361 — Ha I 68 (o, hier klingt der Schluß von „La dev. de l. cr.“ bei Schlegel fast wuchtiger und wirkungsvoller aus als bei Calderón; ersterer hat: Gott, soll, Tod, Wort, dort, Calderón: Dios, yo, atroz, doy, error); Bö I 297 — Ap V 90 — Ha II 169 (e).

[2]) Bö I 27 — Ap V 341 — Ha I 393 (o—e), Bö I 82 — Ap V 356 — Ha I 399 (e—e); Bö I 139 — Ap V 378 — Ha I 408 (u—e) u. a.

[3]) Bö I 105 — Ap V 366 — Ha I 404 (a—e, Cald. a—a); Bö II 278 — Ap II 370 — Ha I 207 (o—e, o—o); Bö II 383 — Ap II 404 — Ha I 221 (o—e, o—a); Bö II 231 — Ap III 228 — Ha I 258 (u—e, u—a: trotz der Abschwächung durch das e der zweiten Silbe erzielt Schlegel doch einen vollen Klang mit Worten wie: Grube, dulden, schlurfe, Zunge, dunkel; Calderón: saludan, justa, pura, dura, enturbia); u. a.

in der zweiten Silbe durchweg mit dem im Deutschen einzig möglichen e wiederzugeben, wäre zwar „bequem", aber nicht „schön". Immerhin hat Schlegel auch nicht selten dieser Gelegenheit zur Bequemlichkeit nachgegeben, wenigstens in den Stücken des ersten Bandes. So für e—a[1]) und für e—o[2]) bei Calderón. (In denen des zweiten Bandes kommt das nicht mehr vor.) Dafür hat er in einem Fall ein e—e Calderóns mit i—e wiedergegeben[3]). e—a ersetzt er dann einmal durch ö—e[4]) und e—o durch ü—e[5]), welch letzteres ihm besonders „vortrefflich" schien. i—o will er „in der Regel" mit ei—e oder eu(äu)—e wiedergegeben haben. In den zwei Fällen, wo diese Assonanz vorkommt, ist sie durch ei—e ausgedrückt[6]). Zweimal findet sich die von ihm selbst als „schwierig" bezeichnete Assonanz mit au—e für a—e bei Calderón[7]), im zweiten Fall handelt

---

[1]) Bö I 170 — Ap V 53 — Ha II 152; Bö II 9 — Ap II 323 — Ha IV 54; Bö I 45 — Ap V 348 — Ha I 395.

[2]) Bö II 76 — Ap II 346 — Ha I 63: hier, in der leidenschaftlichen Szene zwischen Eusebio und Julia („La devoc. de l. cruz") wäre vielleicht die mehr indifferente e—e-Assonanz besser vermieden worden. Doch Schlegel sucht diesem Mangel durch eine um so sorgfältigere Auswahl der Wörter abzuhelfen, z. B. schrecket, brennend, Wettern usw.; bei Calderón: huyendo, ellos, fuego.

[3]) Bö II 39 — Ap II 333 — Ha I 58.

[4]) Bö II 178 — Ap III 212 — Ha I 251.

[5]) Bö I 13 — Ap V 337 — Ha I 391 z. B. Gebirge (spr. Gebürge), erprüfen, Glücke, Müden, Küste, für Calderón: compañeros, centro, cielo, puerto.

[6]) Bö II 90 — Ap II 350 — Ha I 64; Bö I 30 — Ap V 343 — Ha I 393.

[7]) Bö II 63 — Ap II 342 — Ha I 61; Bö II 329 Ap II 387 — Ha I 214. Z. B. hausen, Bauer, gegaukelt, bauet, darauf sich, für Calderón: dispare, aves, aire, hace, was sich im Spanischen tatsächlich leichter macht.

es sich sogar um eine sehr ausgedehnte Stelle. Sonst gibt er a—e ebenso wieder[1]), nur in einem Fall mit eu—e[2]).

Unreine Assonanzen sind bei Schlegel eine Seltenheit und finden sich bei ihm keinesfalls häufiger als bei Calderón selbst. So kommt bei beiden ein i statt des e als zweiter Vokal öfters vor. a und ö, i und ü, ei und eu hält Schlegel streng auseinander, während ihm e und ä (eu und äu) als gleichklingend gelten. Ganz selten kommt ein Verstoß gegen diese Regel vor[3]), und in einem Brief an Tieck[4]) wirft er diesem eine zu „laxe" Behandlung der Assonanz vor, da jener zwischen eu und ei nicht genügend unterscheide. Überhaupt läßt sich feststellen, wie sich Schlegel in der Anwendung dieser ihm zunächst noch ungewohnten metrischen Form im Laufe der Arbeit immer mehr vervollkommnete. Wie er von Calderón sagt, daß er nicht leicht in demselben Stück dieselbe Assonanz wiederbringe, so hat auch er sich die Beobachtung dieses Grundsatzes als Ziel gesteckt. Trotz der weit größeren Schwierigkeiten, die er damit in der deutschen Sprache zu überwinden hatte, ist ihm dies in den Stücken des zweiten Bandes fast ganz gelungen[5]). In denen des ersten Bandes hingegen operiert er noch gern mit dem verpönten e—e, wie wir schon sahen, ja, er läßt diese Assonanzen sogar in zwei assonierenden Abschnitten einander folgen[6])

---

[1]) Bö I 262 — Ap V 80 — Ha II 165 (La banda y l. fl.); Bö II 244 — Ap III 234 — Ha I 260 (Princ. const.).

[2]) Bö I 124 — Ap V 372 — Ha I 406 (El may. enc. am.).

[3]) Z. B. statt ü ein i Bö I 12, 15; statt eu ein ei Bö I 128; statt i ein eu Bö I 150.

[4]) Holtei, Br. an L. Tieck. III, 252.

[5]) Nur in „La puente de M." hat er zweimal die Assonanz auf o—e, während Calderón o—o und o—a hat. In „El princ. const." wiederholt er e—e in Übereinstimmung mit Calderón.

[6]) Bö I 45 u. 72, sowie 170 u. 191.

Daß er den Reim in gewohnter Vollkommenheit anwendet, bedarf bei der metrischen Meisterschaft Schlegels kaum noch der Erwähnung. Fast möchte man sagen, daß er diesem und der Assonanz zu große Konzessionen auf Kosten einer guten und exakten Wiedergabe des Sinnes gemacht habe. Letzterer wird häufig verunstaltet[1]) oder bleibt uns ohne Zuhilfenahme des Originals gänzlich unklar[2]). In den meisten Fällen hat Schlegel den Sinn ganz richtig

[1]) Z. B. Ap. V, 53 (La banda y l. fl.)

Pero pues puedo tapada
Dar celos á quien los da
¡Muera quien me mata ya
De necia, y de confiada!

lautet bei Schlegel (Bö I, 167)

Doch verschleiert kann ich ihr
Wieder Eifersucht erregen;
Sie soll, töricht und verwegen,
Fühlen, was sie tat an mir.

Der Sinn dieser Stelle ist: Aber da ich verschleiert der Eifersucht erregen kann, die sie (mir) erregt, so sterbe die, welche mich jetzt mit ihrem dummen Vertraulichtun tötet.

Oder Ap III 299 — Ha I 247 (Princ. const.):

Por el Rey no le he destecho.

Deutsch:

Des Königs wegen habe ich es (das Bild) nicht zerstört.

Schlegel (Bö II 147)

Ja, der König würd' es missen.

[2]) Z. B. Ap III 195 — Ha I 246 (El princ. const.)

Señor,
Si sabes que siempre has sido
Mi dueño, my padre y rey,
¿Que he de decir? (Ap. ¡Ay Muley!
Grande ocasión has perdido!)
El silencio (¡ay infelice!)
Hace mi humildad inmensa.

erfaßt, nur vereinzelte Stellen finden sich, wo er wirklich falsch übersetzt hat[1]). Ferner müssen häufige Zusätze und eingeschaltete

(Ap. Miente el alma, si lo piensa,
Miente la voz, si lo dice.)

lautet bei Schlegel (Bö II, 133)

Kam ich immer den Befehlen,
Vater, Herr und König, nach —
Was nur sag ich? Muley ach!
Solchen Anspruch zu verfehlen! —
Tiefste Demut gibt sich kund —
Wehe mir — in dieser Stille. —
beis. Wenn er's denkt, so lügt mein Wille,
Wenn er's sagt, so lügt mein Mund.

[1]) Z. B. Ap II 338 — Ha I 60 (La devoc. de la cr.):

¡Ya falta el sufrimiento!
¡Que el cielo me castigue
Con tan grandes venganzas,
De perdidos deseos,
De muertas esperanzas,
Que de los mismos celos (richtig cielos),
Por quien me deja, vengo á tener celos!

Der Sinn dieser Stelle ist:

Nun fort mit der Geduld! Der Himmel möge mich strafen mit so großer Rache für meine verlorenen Wünsche und toten Hoffnungen, daß ich auf denselben Himmel, um dessentwillen sie mich verläßt, in Eifersucht geraten werde.

Schlegel (Bö II 52):

Fast bin ich verdrossen,
Geduldig noch zu tragen,
Daß mich der Himmel will so grausam
schlagen,
Mein Hoffen und mein Werben
So tödlich mir verderben,
Daß auf den Himmel selber, der uns trennt,
Die Eifersucht in meiner Brust entbrennt.

Flickausdrücke dazu dienen, den fehlenden Reim zu liefern[1]). Es kommen selbst Stellen vor, in denen er, einem reinen Reim zuliebe,

Bemerkenswert ist hier, daß Schlegel, der doch wohl nur die Ausgabe von Apontes benutzte, stillschweigend einen Druckfehler berichtigte, da in der zweiten Zeile (v. u.) cielos statt celos stehen muß. (Vergl. Ha.)

oder Ap III 199 — Ha I 247 (ebenda):

No ha merecido
Tu culpa satisfacción;
Pero yo por mi opinión
Satisfacerte he querido;
Que un agravio entre los dos
Disculpa tiene; y así,
Te la doy.

Der Sinn ist:

Daß du mich beschuldigst, dies verdient es eigentlich nicht, daß ich mich rechtfertige. Aber aus eigenem Antrieb habe ich dir Genugtuung geben wollen. Für eine von den zwei Kränkungen (s. o.) gibt es eine Rechtfertigung, und so gebe ich sie dir.

Schlegel (Bö II 144):

Nicht verdient
Deine Schuld (!) Genugtuung;
Doch es ist mir Grund genung,
Daß sie meiner Ehre dienet.
Ein Vergehn will ich verschonen
Unter uns, und so erteil' ich
Dir sie.

Oder Ap V 23 (La banda . . .)

¡Que civil es el conce(p)to!

übersetzt Schlegel:

Wie verdreht sie mir's geschwind!

während es eigentlich heißen muß:

Wie plump ist der Witz!

[1]) z. B. Ap II 336 — Ha I 59 (La devoc. de la cr.):

. . . . . y admirado

eine unpoetische Ausdrucksweise vorzieht[1]). Manchmal findet sich auch ein wenig melodisches Zusammenklingen von Reimworten, wie z. B. „Himmel, Getümmel, Gewimmel“ (Bö I 167).

Die bei Calderón, besonders in den Gracioso[2])-Szenen, so häufigen

---

Yo de ver que tenía
Cuenta de tantas a l m a s
Y que apenas la daba de la mía,
Los laureles dejé, dejé las p a l m a s . . . .

Um einen Reim auf „Palmen“ zu gewinnen, setzt er hinzu (Bö II 48):

Für so viel Seelen, a l s e i n F e l d d e r H a l m e n
E n t h ä l t . . . . . .

Abgeschmackt ist der Zusatz zu folgender Stelle (Ap. II 340— Ha I 60, ebda.)

De San Sebastiana á mí:
Mas ate cuanto quisiere,
Señor, c o m o n o m e m a t e.

Um einen Reim auf Sebastienne zu erhalten, setzt er hinzu (Bö II 57):

Mich zur Sankt Sebastienne.
Aber bind' er, wie er will,
Lieber Herr, ich halte still,
S c h l a c h t ' e r n u r n i c h t H a h n u n d H e n n e.

[1]) Z. B.: Ap III 205 — Ha I 249 (Princ. const.):

¡O Fernando!
Tu persona v e l o z vengo buscando.

Schlegel (Bö II 163):

O, m i t K e i c h e n
Komm ich, Fernando, um dich zu erreichen.

Schließlich ist dies „mit Keichen“ für das Calderónsche veloz (in Eile) nicht nur unpoetisch, sondern geradezu lächerlich. Das eilige Kommen so auszudrücken, ist für die Rolle Enriques ganz unpassend. Das „δύσπνους ἱκάνω“, an das sich Schlegel wahrscheinlich erinnert hat, ist am Platze bei dem Phylax in der Antigone, aber nicht hier.

[2]) Schlegel unterläßt mit Recht, die Person des Gracioso im Namenverzeichnis des Stückes als solche zu bezeichnen, da ein deutsches Wort, das den Charakter des Gracioso wiedergäbe, fehlt. Doch läßt sich nicht ein-

Wortspiele gibt Schlegel meistens ganz frei wieder, indem er dazu ein mehr oder minder sinngetreues (auch sinnvolles) deutsches Wortspiel einsetzt[1]).

Auslassungen finden sich nur zweimal. In einem Fall handelt es sich um eine Stelle von acht Verszeilen in „La puente de M.“[2]), deren zwar dumme, aber zur Charakterisierung des Guarín eigentlich notwendige Witzeleien Schlegel bei der Eile, in der er jenen letzten Akt schrieb, wohl entbehrlich erschienen. Und außerdem fehlen noch vier Verszeilen in „La banda y l. fl.“[3]).

Doch all diese Mängel sind Ausnahmen, die kaum in Betracht kommen, wenn man erwägt, wie Schlegel es verstanden hat, all jene künstlichen strophischen Schemata Calderóns auch im Deutschen zu wirklich dichterischen Formen zu gestalten[4]).

Vielleicht hat er aber gerade nach dieser Richtung des Guten zu viel getan. Calderón ist, trotz allem Gongorismus, im Grunde einfach, zuweilen, kann man sogar sagen, naiv im Ausdruck. Dagegen macht sich in der Übersetzung Schlegels etwas Geziertes, Gespreiztes geltend, das, wenn man von der Lektüre des Originals kommt, einen fremd und steif anmutet. Mag da das Urteil Goethes, der Schlegels Calderón-Übersetzung mit einem nur ausgestopften Fasan gegen einen wirklichen, aber mit einem „gut ausgestopften“, verglich[5]), hart klingen, etwas Wahres ist sicher daran.

Weniger Gewicht ist der Rezension Kotzebues vom ersten Band

---

sehen, warum er in „La puente de M.“ den Namen Roldán mit dem jedem Deutschen bekannten Roland wiederzugeben verabsäumt.

[1]) Z. B. Ap II 374 — Ha I 209 — Bö II 288 oder fast wortgetreu Ap III 206 — Ha I 250 — Bö II 164.

[2]) Ap II 399 — Ha I 219 (Guarín: Y galán en buena guerra . . .)

[3]) Ap V 73 — Ha II (No te des por entendida . . . .)

[4]) S. z. B. die Sonette im „Standh. Prinzen“ Bö II 200 u. 202 f.

[5]) Goethes Gespräche mit Riemer II, 182 (1807).

der Übersetzung[1]) beizulegen. Sein Tadel trifft schließlich nicht die Übersetzung, sondern das Original selbst; doch letzteres kennt er weder, noch weiß er die Calderónsche Poesie überhaupt zu würdigen. Immerhin sind die „Pröbchen", die er zum Beleg seiner Behauptungen in z. T. recht geschmackloser Weise anführt, einige nicht ganz einwandfreie Stellen der Übersetzung.

Aber auch von kompetenterer Seite wurden Vorwürfe gegen die Mängel der Übersetzung erhoben, so von Jacob Grimm[2]) und vor allem von Grillparzer[3]), der die „steifen und verrenkten Phrasen" tadelt, in denen Calderón selbst sich nicht bewegt haben könne.

Eine dieser diametral entgegengesetzte Ansicht vertritt Friedrich Schlegel, indem er von der Sprache Wilhelms im „Calderón" sagt: „Schöneres Deutsch kann man nicht schreiben", und dem Bruder das „schönste Lorbeerreis" zuerkennt[4]). In einem späteren Brief vergleicht er die Griessche Übersetzung mit der Wilhelms und meint, daß dieser „ein gewisser zarter Hauch poetischer Frische" anhafte, welcher der Griesschen Sprache nicht eigen sei. In der Tat vermeidet Gries das, was oben als geziert und überladen in der Ausdrucksweise Schlegels gekennzeichnet wurde, und drückt sich im ganzen einfacher aus. Dabei verfällt er aber nicht selten in den entgegengesetzten Fehler des Unpoetischen, was Friedrich Schlegel ganz richtig herausgefühlt hat.

Konnte man den bisherigen Einwänden, die gegen das Schlegelsche Werk erhoben wurden, einige Berechtigung nicht absprechen, so muß doch um so mehr der Ansicht widersprochen werden, die sich später gegen das Grundprinzip der Schlegel-Griesschen Über-

---

[1]) Im „Freimütigen" Nr. 156 u. 157, Jahrgang 1803.

[2]) Briefw. zw. Jac. u. Wilh. Grimm, Jac. an Wilh, vom 25. Juni 1809.

[3]) Grillparzers Selbstbiographie. Ausg. v. Sauer, Bd. 19, S. 59.

[4]) Walzel S. 516.

setzung wandte. Sie wurde noch in neuester Zeit in Wort und Tat vertreten durch W. von Wurzbach in seinen Ausführungen in dem Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft[1]) und in seiner kürzlich erschienenen deutschen Calderón-Ausgabe[2]). Er verficht den Grundsatz einer freien Bearbeitung Calderóns, dessen Schauspiele „in einer auch nur halbwegs getreuen Übersetzung dem deutschen Ohre ganz unerträglich" seien. Schuld daran ist nach ihm vor allem der vierfüßige Trochäus, und er stützt sich dabei besonders auf Schreyvogel, der als erster zu dieser Einsicht gelangt sei. „Der spanische Vers", sagt Schreyvogel, „widerspricht der Natur unserer Sprache und ist außerdem nicht theatralisch." Ich meine, gerade den ersteren Einwand widerlege denn doch die Schlegelsche Übersetzung aufs glänzendste. Höchstens wäre vielleicht die Einschränkung zu machen, daß man der Assonanz etwas weniger Gewicht beilegen sollte, der ja auch Calderón nicht nur aus künstlerischen Rücksichten den Vorrang gibt, sondern weil ihre Anwendung dem Spanier leichter und bequemer ist als die des Reimes, und auch dem spanischen Ohr der Wirkung dieses letzteren näherkommt. Mit ihrer wenigstens teilweisen Beseitigung wäre dem spanischen Vers kein charakteristisches Merkmal geraubt, während die Wiedergabe in fünffüßigen Jamben, die für den „einzigen dramatischen Vers der Deutschen" zu erklären, doch auch eine recht kleinliche Beschränkung bedeutet, das Werk seinem Original gänzlich entfremdet. Das zeigen deutlich die Stücke, die Wurzbach in seiner Calderón-Ausgabe selbst im „deutschen Vers" übertragen hat. Seine Jamben sind gewiß fließend und korrekt, ja, man hat zuweilen den Eindruck Goethischer Verse, aber ohne ausdrückliche Angabe des Verfassers

---

[1]) 8. Jahrgang.

[2]) Calderóns ausgewählte Werke in 10 Bänden. Mit Einleitungen und Anmerkungen herausgegeben von Dr. W. v. Wurzbach. Leipzig bei Hesse.

würde man nicht glauben, ein Calderónsches Stück vor sich zu haben.

„Form und Inhalt eines Kunstwerks sind jederzeit zwei untrennbare Seiten einer und derselben Sache.“ Diese Worte Theodor Lipps'[1]) sollte sich jeder Übersetzer gesagt sein lassen. Zu der Form eines poetischen Kunstwerks gehört in erster Linie der Rhythmus. Und dieser besteht in der Betonung, Gegenüberstellung, Verbindung und Gliederung der Worteinheiten, dem Maß und der Einstimmung oder dem Reim der Verse. Wird bei der Übersetzung eines dieser Formelemente geändert, dann wird auch der Inhalt ein andrer, d. h. das Kunstwerk hört auf, dieses eigenartige Gebilde zu sein[2]).

Hier von bloßer „Philologenpietät“ zu reden, scheint denn doch nicht ganz angebracht. Vielleicht wäre auch der „Versuch, einen Philologen von der Bühne reden zu lassen“, nicht der „einzige in Wien“[3]) geblieben, wenn sich unsre Schauspieler ein wenig mehr Mühe im richtigen und fließenden Aussprechen trochäischer Versmaße geben wollten, mit deren Rhythmus sie sich eben noch nicht genügend vertraut gemacht haben.

Damit soll jedoch nicht gesagt sein, daß jede freie Bearbeitung Calderóns unbedingt verwerflich oder gar „pietätlos“ sei. Es kann da zweifellos auch ein vollkommen schönes Kunstwerk entstehen, das vielleicht eine weit größere theatralische Wirkung auf unsrer Bühne hat, als dies oder jenes Calderónsche Original. Nur darf man es dann nicht mehr als ein Calderónsches Drama ausgeben. Wer aber den Dichter Calderón und das Wesen seiner Poesie kennenlernen will, wird stets, falls ihm das Original selbst nicht zugänglich

---

[1]) „Ethische Grundfragen“, Hamburg u. Leipzig. S. 181.

[2]) S. auch Gries in „Aus d. Leben v. J. D. Gries“, S. 117.

[3]) Worte Wurzbachs. Es handelt sich um die „enttäuschende“ Aufführung von „Dame Kobold“ in Griesscher Übersetzung.

ist, nach einer auch in der Form möglichst treuen Übersetzung greifen müssen, und als solche wird die Schlegelsche vorläufig noch allen andren vorzuziehen sein.

1803 kündigte A. W. Schlegel in seines Bruders „Europa“[1]) sein „Spanisches Theater“ an. Dieser Aufsatz „Über das spanische Theater“ erschien damals in Briefform[2]) und wurde von Schlegel wieder benutzt, als er 1808 seine Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur in Wien hielt. Hierhin hatte ihn sein Wanderleben mit Mad. de Staël bereits Ende 1807 geführt, und im Frühjahr 1808 trug er einem noch gewählteren Publikum, als das Berliner gewesen war, seine obengenannten Vorlesungen vor. Er ging hier von den gleichen Gesichtspunkten aus, die ihm in Berlin für die gesamte Literatur maßgebend gewesen waren. „Immer im Hinblick auf Shakespeare und die Spanier, denen die Bahn freigemacht werden soll, polemisiert er gegen die sogenannte negative Korrektheit und das falsche Prinzip der Wahrscheinlichkeit, welches zu den drei Einheiten geführt hat“ (Minor).

Die Vorlesungen erschienen schon 1809 im Druck, und ein Vergleich zwischen den beiden Arbeiten Schlegels über die spanische Poesie, dem Aufsatz „Über das spanische Theater“ von 1803 und der 35.[3]) Vorlesung, die von der dramatischen Kunst und Literatur

---

[1]) 1. Bd., 2. Stück. S. auch Friedrichs Brief darüber bei Walzel S. 516.

[2]) Abgedruckt in der Böckingschen Ausgabe des „Spanischen Theaters“. Leipzig 1845.

[3]) In der älteren Ausgabe 14. Vorlesung; hier wird die in den sämtl. Werken von Böcking gegebene zu Grunde gelegt.

der Spanier handelt, läßt zugleich einen interessanten Rückschluß auf die Art und den Umfang der Beschäftigung Schlegels mit der spanischen Literatur in den Jahren 1803 bis 1808 zu.

Um zunächst ein Urteil im allgemeinen abzugeben, so ist Schlegels Ausdrucksweise entschiedener und bestimmter geworden. Von Ausdrücken wie „soviel ich weiß", „es ist mir nicht bekannt", „wenn ich mich nicht sehr irre", „glaube ich", „es scheint" u. a., deren einen oder anderen man 1803 fast auf jeder Seite antrifft, konnte er 1808 fast ganz absehen. Andrerseits aber ist er weit davon entfernt, die Erwartung zu erfüllen, welche man an eine Äußerung von 1803 knüpfen muß, wo er eine kritische Geschichte des spanischen Theaters und eine Charakteristik Calderóns sich für die Zukunft vorbehält. Auch letztere ist, wenigstens nicht in ausreichendem oder befriedigendem Sinne, weder 1809 noch auch später erfolgt[1]). In der Vorrede zu seinen (gedruckten) Vorlesungen entschuldigt er diese stiefmütterliche Behandlung des spanischen Theaters mit dem Mangel an Muße und den Grenzen des Raumes. Da diese Gründe aber für das englische Theater, das er für die Buchausgabe „beinahe ganz neu ausgearbeitet" hat, nicht in Betracht kommen, ist wohl die Erklärung jener Tatsache anderswo zu suchen, wie sich noch zeigen wird. Im übrigen hat er die frühere Arbeit von 1803 der späteren durchaus zugrunde gelegt; es herrscht teilweise wörtliche Übereinstimmung, oder die ganze Abänderung erstreckt sich auf einen einzelnen Ausdruck, nicht selten aus bloßen rhetorischen oder stilistischen Gründen. Nur der Abschnitt über Calderón ist bedeu-

---

[1]) Ähnlich verhält es sich hinsichtlich der „Numancia" des Cervantes. Er verspricht 1803 eine Charakteristik dieser „fast einzigen Erscheinung" für eine spätere Zeit, beschränkt sich aber 1809 darauf, eine 1803 nur flüchtig angedeutete Ähnlichkeit dieses Stückes mit antiken Werken etwas näher auszuführen.

tend erweitert worden, aber eine wesentliche Vertiefung sucht man auch hier bei seinem „erwählten Lieblingsdichter“ vergebens.

Schon in der 25. Vorlesung, die den Zyklus der Abhandlungen über das englische Theater eröffnet, stellt er die englische und spanische Bühne nebeneinander. Er beschränkt sich jedoch lediglich auf die positive Seite des Vergleichs, daß beide Völker nämlich ein romantisches Theater in dem besonderen Sinn, den er mit einem solchen verbindet, besessen hätten. Den in Aussicht gestellten Vergleich zwischen den „zwei einzig großen Dichtern Shakespeare und Calderón“ ist er uns auch jetzt schuldig geblieben, wenn man von den wenigen Bemerkungen in der 25. Vorlesung[1]) absieht.

Weder die einleitenden Erörterungen, in denen Schlegel auf den Reichtum der spanischen Literatur und ihre Bedeutung für andre Völker hinweist, noch auch die ersten beiden Abschnitte über Cervantes und Lope lassen eine Erweiterung der Kenntnisse des Verfassers über das spanische Theater feststellen. Sie sind, von unwesentlichen Erweiterungen und sachlichen Umstellungen abgesehen, denen von 1803 völlig gleich und zeugen von einer nur recht oberflächlichen Orientierung, was für Lope in noch höherem Maße als für Cervantes gilt.

Ein ganz andrer Ton wird aber angeschlagen, sobald die Rede auf Calderón kommt. Dieser scheint Schlegel noch immer „ohne Nebenbuhler, ja selbst ohne einen solchen Mitbewerber, der auch nur in weiter Entfernung die zweite Stelle nach ihm einnehmen könnte, der erste unter allen dramatischen Dichtern der Spanier“ zu sein, eine Äußerung aus dem Aufsatz von 1803, die er allerdings im Wortlaut 1809 nicht mit übernommen hat.

Alles Vorhergehende ist wohl absichtlich dunkel und dürftig

---

[1]) S. 163 f. S. auch Vorlesungen II, 60.

gehalten, um dem Folgenden über Calderón als Folie zu dienen und das Licht seines Genies um so heller erstrahlen zu lassen: „Aber nun trat Don Pedro Calderón de la Barca auf . . ., ein Dichter, wenn je einer den Namen verdient hat."

Noch 1803 durfte Schlegel von einer Verkennung des Dichters seinerseits sprechen. Er gesteht, ihn zuerst für einen Manieristen gehalten zu haben, ohne das „Romantisch-Theatralische" seines Stils zu erkennen und die kühnen Flüge der Poesie bis an die äußerste Grenze des Ersinnlichen zu würdigen. Es scheint zweifelhaft, ob nicht die zweite Verkennung, die sich in dem kritiklosen Enthusiasmus seiner Ausführungen kundgibt, die größere ist.

Bei näherer Prüfung stellt es sich heraus, daß sich Schlegel auch in dem Calderón-Abschnitt 1808 inhaltlich ziemlich genau an das gehalten hat, was er schon 1803 niedergeschrieben hatte. Aber von Erweiterungen, Modifikationen und stofflichen Umstellungen ist hier häufiger Gebrauch gemacht. Auch ist der eine oder andre Satz von 1803, der eine gar zu allgemein gehaltene Bewunderung verrät, gestrichen, um bestimmteren Angaben Platz zu machen.

Geschickt stellt Schlegel Calderón seinen beiden, ihm angeblich so weit nachstehenden Zeitgenossen Cervantes und Lope de Vega gegenüber und gibt dann einen zahlenmäßigen Überblick über die reiche Produktivität Calderóns[1]). Aber welcher Gegensatz zwischen dem „Vielschreiber" Lope und Calderón, aus dessen Feder „auch nicht eine verwahrloste Zeile geflossen ist", sondern alles ist „nach

---

[1]) Dabei wußte er anscheinend 1803 noch nichts von dem eigenhändigen Verzeichnis der Stücke des Dichters für den Herzog von Veragua, das er 1809 anführt. Auch Bouterwek weist auf dies Schriftstück hin, meint aber, es enthalte nur ein Verzeichnis der autos, nicht auch der comedias Calderóns, was Schlegel jedoch richtig bemerkt.

sicheren konsequenten Grundsätzen mit den tiefsten künstlerischen Absichten, in vollkommener Meisterschaft“ ausgearbeitet.

Wenn Schlegel in beiden Abhandlungen hervorhebt, daß Calderón überall das, was seinen Vorgängern für Form galt, wieder zum Stoff gemacht habe, so meint er damit wohl eine Durchgeistigung der Form und Herausbildung letzterer aus dem Stoff, die man dem Schematiker Calderón am wenigsten nachrühmen kann. Da er sich aber an die einmal hergebrachte Form gehalten habe, fänden sich in seinen Stücken zuweilen Wiederholungen in „Ausdrücken, Bildern, Vergleichungen, ja selbst in einzelnen Spielen der Situation“ (die bekanntlich bei Calderón recht zahlreich sind und in seine Stücke eine gewisse Monotonie tragen), obgleich er „sonst zu reich war, um von sich selbst, geschweige von andren borgen zu dürfen“. Er habe eben vor allem auf den theatralischen Effekt hingearbeitet, ihn aber aufs höchste zu poetisieren gewußt.

Schlegel gibt dann eine Einteilung der Stücke Calderóns in vier Klassen, doch ohne sich an diese im Verlauf der Besprechung genau zu halten. Er unterscheidet:

1. biblische oder legendäre Schauspiele,
2. historische,
3. mythologisch-phantastische,
4. Intrigenstücke (comedias de capa y espada).

Was die historischen Stücke betrifft, so weiß Schlegel die oft so unhistorische Art der Darstellung des Calderón mit seiner „brennenden Nationalität“ zu entschuldigen, der es nicht möglich war, sich in eine andre Sphäre zu versetzen, als höchstens noch in die der spanischen Vorzeit und allenfalls des Südens und des Orients. Die Geschmacklosigkeiten, die dem Dichter unterlaufen, sobald er seine Handlung in ein anderes Milieu, z. B. das klassische Altertum, verlegt, existieren für Schlegel nur in dem Sinn, daß Calderón die

griechische Mythologie als „liebliches Märchen", die römische Geschichte aber als „majestätische Hyperbel" erschien, Phrasen, mit denen sich kaum eine bestimmte Vorstellung verbinden läßt, die aber im Verlauf der Abhandlung nicht zu den Seltenheiten gehören und, meist schon 1803 vorhanden, 1809 von dem Verfasser mit besonderer Treue beibehalten worden sind.

So auch bei seinem Versuch, eine Vorstellung von den autos zu vermitteln, die er „gewissermaßen" zu den historischen Stücken zählt und nur von diesen unterschieden durch das allegorische Element und den religiösen Enthusiasmus, „kraft dessen der Dichter das allegorisch dargestellte Universum gleichsam in purpurnen Liebesflammen glühen läßt". Immerhin hat sich aber sein Begriff von den autos seit 1803 geklärt. Hier nennt er sie noch in einem Atem mit den religiösen Stücken Calderóns, von denen er einige weniger berühmte Beispiele anführt. 1808 hebt er ausdrücklich hervor, daß die autos „geistliche Aufzüge" seien, die „zur Feier des Fronleichnamfestes bestimmt waren". Er macht auf den großen Wert aufmerksam, den Calderón selbst diesen seinen Stücken beimaß, um derentwillen seine Zeitgenossen ihn auch am meisten bewunderten. Die Schwierigkeit, das Verständnis gerade dieser wichtigen und ganz eigenartigen Gattung von Dramen zu vermitteln, umgeht er dann geflissentlich unter dem ziemlich gesuchten Vorwand, eine Betrachtung ohne vorherige Lektüre solcher Stücke sei doch unzulänglich, und eine Erörterung über die Zulässigkeit der Allegorie[1])

---

[1]) Wenn Schlegel bei Erwähnung von „La aurora en Copacavana" 1803 meint, das allegorische Element habe Calderón dem Cervantes entlehnt, so hat Schack diesen Irrtum schon berichtigt und festgestellt, daß „zahllose Comödien Lopes und anderer" ebensogut als Vorbild dienen konnten (Gesch. der dram. Lit. u. Kunst in Span. III 142).

in Dramen gehe über den Rahmen seiner Vorlesung hinaus[1]). Aber auch bezüglich der profanen Dramen könne es nicht seine Absicht sein, eine „auch nur annähernd erschöpfende Charakteristik zu geben", eine Voraussetzung, die wir vollauf bestätigt finden.

Nach Nennung einiger weniger Dichternamen, die einen Platz neben dem Calderóns verdienen, wendet sich Schlegel einer ausführlichen Besprechung des romantischen Schauspiels zu, das auch erst in Calderón den „Gipfel der Vollendung" erreichte[2]). Bei seiner Herleitung aus Romanze und Lied, zu denen später noch die verschiedenen Formen der italienischen Poesie kamen, konnte Schlegel aus eigener Erfahrung sprechen, da ihm ja all jene Formen von seinen früheren poetischen Versuchen her noch geläufig waren. Überhaupt hat diese ganze historische Erörterung, so skizzenhaft sie auch ist, einiges Verdienst dadurch, daß sie ein anschauliches Bild gibt von der Entwicklung der Hauptbestandteile der spanischen, für Schlegel der romantischen Poesie überhaupt, die er als „Religionsgefühl, biederen Heldenmut, Ehre und Liebe" ganz zutreffend zusammenfaßt. Dasselbe gilt von dem hauptsächlichen Nachweis ihrer Quellen, den so beliebten Ritterromanen, deren poetische Umarbeitung das Volk „einen Widerschein der schon halb verlorenen, welterobernden Größe ihrer Nation" erblicken ließ.

Den Schauspielen Calderóns „in modernen Sitten", in denen er sich auch „durch irgendeinen phantastischen Zauber" über die Lustspiele „im gewöhnlichen Sinn" erhebt, stellt Schlegel die Lustspiele Shakespeares gegenüber. Erstere zeigen ihm den Vorzug, daß der romantische Schauplatz nicht, wie bei Shakespeare, erst

---

[1]) Auf die religiösen Stücke Calderóns kommt er 1808 erst am Schluß zu sprechen.

[2]) Die folgenden Ausführungen Wilhelms entstammen zum großen Teil einem Aufsatz Friedrichs, bei dessen Besprechung darauf zurückzukommen ist.

aus entfernten südlichen Gegenden herbeigeholt werden muß, sondern für Spanien der gegebene, nur idealisiert natürlich, sei. Er läßt außer acht, daß uns bei Shakespeare dieser Schauplatz niemals befremdet, da er ganz anders als der spanische Dichter versteht, die Charaktere mit ihrem Milieu in Einklang zu bringen, ohne uns irgendwelche Unstimmigkeiten merken zu lassen.

Mehr können wir Schlegel beipflichten, wenn er, was die Motivierung in diesen Stücken anlangt, Calderón vor den mehr mit „unsittlichen Mitteln" in ihren Lustspielen arbeitenden Alten den Vorzug gibt.

Unter den fast immer wiederkehrenden Motiven der Ehre, Liebe und Eifersucht hebt er das erstgenannte als interessantestes Problem der Calderónschen Poesie besonders hervor. Aber sein Drang zur Idealisierung läßt ihn auch hier zu weit gehen. Wohl gibt Schlegel zu, daß dies Prinzip der Ehre oft entstellt erscheine, immer will er aber noch „das Schattenbild einer erhabenen Idee" darin erkennen. Doch gerade letzteres will uns oft nicht gelingen, man denke beispielsweise nur an die rein äußerliche Auffassung, die diesem Begriff in „El pintor de su deshonra" zugrunde liegt.

Was die Eifersucht angeht, deren edlen Charakter Schlegel dadurch dokumentiert, daß sie nicht, wie beim Morgenländer, sich nur „auf den Besitz, sondern auf die leisesten Regungen des Herzens" richte, so ist dagegen einzuwenden, daß auch hier nicht selten der wahre Grund bloße Eitelkeit ist, die aus einem falschen Ehrgefühl entspringt und eine bis aufs äußerste gesteigerte Rachsucht zur Folge hat, wie z. B. in „A secreto agravio secreta venganza".

Wie denn der Konflikt zwischen Liebe und Ehre in zahlreichen Stücken bald einen glücklichen, bald einen tragischen Ausgang herbeiführt, ist auch von Schlegel sehr richtig nachgewiesen.

Als Nebenart der comedias de capa y espada sind Schlegel

auch die comedias de figurón bekannt, denen eine karikierende Tendenz zugrunde liegt.

Bei dieser Gelegenheit läßt Schlegel durchblicken, daß auch ihm die Schwäche Calderóns in der Charakteristik und wirklich psychologischen Charakterentwicklung seiner Personen wohl bewußt war. Aber um nur ja nicht den geringsten Schatten auf das glänzende Bild seines Lieblings fallen zu lassen, sucht er diesen Fehler dadurch zu bemänteln, daß er ihn der ganzen Nation in die Schuhe schiebt, „welcher rege Leidenschaftlichkeit und schwärmende Phantasie zu den Tücken der lauschenden Beobachtung weder Muße noch Kaltblütigkeit genug lassen".

Schon bei Besprechung der „opernartigen fiestas" hebt Schlegel den Flug der dichterischen Phantasie hervor. Aber die höchsten Register seiner Begeisterung läßt er bei der Schilderung des religiösen Dichters Calderón spielen. Er hat inzwischen „El príncipe constante" kennengelernt, und dieses Trauerspiel hat er wohl hauptsächlich bei seinen weiteren Ausführungen vor Augen. Auch die Anspielung auf das Sonett von den Sternen und Blumen weist darauf hin. Schlegel erweckt da die ganz falsche Vorstellung, daß Calderóns dichterische Bedeutung vor allem auf dem Gebiet des religiösen Dramas liege. Von „El príncipe constante", der allerdings zu seinen schönsten Schöpfungen gehört, abgesehen, sind jedoch gerade die religiösen Stücke nicht unter seine besten Leistungen zu zählen.

Mit Calderóns Tod hört für Schlegel eigentlich die spanische Poesie auf. Zuerst noch Nachklänge dieses großen Dichters, dann „läßt sich eine große Unfruchtbarkeit spüren". Sich noch weiterhin etwas näher über das Vorhandensein und die Art des literarischen Lebens in Spanien zu orientieren, hat er gar nicht für der Mühe wert gehalten, ebensowenig wie für die Zeit vor Calderón. Er entschuldigt

sich in dem Aufsatz von 1803 selbst wegen dieses Mangels: „Es ist schwer, wenn man sich einen solchen Lieblingsdichter erwählt hat, nicht alles andre darüber zu vergessen."

Nur schade, daß auch seinem Studium Calderóns, auf den doch, wie er selbst sagt, seine „Hauptbemühung" gerichtet war, eine weitere Fortsetzung und Vertiefung versagt blieb.

Der Erfolg von Schlegels Vorlesungen war außerordentlich groß, und sein Ruhm verbreitete sich über ganz Europa. Überall wurden Übersetzungen des 1809 im Druck erschienenen Werkes veranstaltet. Dieses hat auch bis heute noch seinen Wert behalten.

Zu seiner schnellen Verbreitung trug nicht wenig die lobende und ausführliche Erwähnung bei, die Mad. de Staël 1809 in ihrem Buch „De l'Allemagne" davon machte. Ihre Äußerungen fielen um so mehr ins Gewicht, als sie den Eindruck einer Augenzeugin wiedergaben. Sie hebt besonders hervor, daß Schlegel nicht eine bloße Nomenklatur gegeben habe, sondern in den Geist einer jeden Literatur eingedrungen sei; auf wenigen Seiten finde man die Arbeit eines ganzen Lebens vereinigt. Als größtes Verdienst, neben allen andren, erkennt sie mit Recht an, daß Schlegel verstanden habe, seinen Zuhörern Begeisterung einzuflößen für die großen Geister, die er bewunderte. Die Rezensentin verfällt dann bei der Erwähnung Calderóns selbst in den pathetischen Stil Schlegels, ein gewiß recht deutliches Zeichen für den großen Eindruck, den des Freundes Rednergabe auf sie gemacht hatte.

Mit seiner Calderón-Vorlesung hatte Schlegel ein Samenkorn gelegt, das ebenso reiche wie verschiedenartige Früchte trug. Aber er selbst tat nichts, die Begeisterung, die er einmal angefacht hatte, in rechte Bahnen zu lenken dadurch, daß er sie auf ein richtiges und eindringendes Verständnis des gepriesenen Dichters zurückführte. Nicht nur seine hingebungsvolle Tätigkeit zum Ruhme

Calderóns hatte (eigentlich schon seit 1804) aufgehört, auch sein Interesse für ihn erlosch. 1811, nach der erfolgreichen Aufführung des „Standhaften Prinzen", sehen wir es noch einmal aufflackern, aber dann gestaltete sich sein Leben auch weiterhin so wechselvoll und unruhig, daß es ihn immer mehr den alten romantischen Neigungen entfremdete, bis diese schließlich ganz der Vergangenheit angehörten. Als er 1827 in Berlin seine Vorlesungen über Theorie und Geschichte der bildenden Künste hielt, war von dem Geist der Romantik nichts mehr in ihnen zu spüren, und auch sonst blieben sie weit hinter seinen früheren zurück. 1828 erfolgte die förmliche Absage nicht nur an die Romantik, sondern auch an den treuesten Gefährten und Mitarbeiter seiner romantischen Bestrebungen, an seinen Bruder Friedrich. Den unmittelbaren Anlaß bildete ein Artikel einer französischen Zeitschrift, in dem August Wilhelm Schlegel „à moitié catholique" genannt wurde. Ob diese Bezeichnung auf seine frühere romantische Lebensperiode bezogen, so ganz unzutreffend war, steht dahin[1]). Die Neigung zu Mystik und Katholizismus ist bekanntlich ein Grundzug der Romantik und wurde bei dem älteren Schlegel wohl hauptsächlich durch den Einfluß der Mad. de Staël paralysiert. Jetzt glaubt er, sich energisch dagegen verwahren zu müssen. Er blickt auf seine früheren Neigungen zurück und gesteht u. a.: „Große Dichter, deren begeisterte Darstellungen den katholischen Glauben verherrlichen, einen Dante, einen Calderón, habe ich bewundert und geliebt, ich liebe und be-

---

[1]) Ließ sich doch noch 1884 Aureliano J. Pereira in seinem Aufsatz „Calderón y Shakespeare" in der „Revista de España", S. 220, dazu verleiten, Schlegel für einen wirklichen Katholiken zu halten. S. auch Schlegels eignes Zeugnis in einem Brief an eine französische Dame von 1838 bei Eichendorff, „Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands", Paderborn 1857, S. 34.

wundere sie noch.[1])." Aber es ist nicht mehr die alte, bedingungslose Liebe zu Calderón, im Gegenteil, wenn er früher zu weit ging in der Bewunderung, so überschreitet er jetzt die Grenzen der Billigkeit in seinen weiteren Ausführungen[2]). Und das anknüpfend an ein Stück (La aurora en Copacavana), das er noch 1803 mit unter denen aufzählte, derentwegen er den religiösen Dichter Calderón am meisten bewunderte[3]). Und wenn er letzteren jetzt einen „wissenschaftlich unterrichteten, gesellschaftlich gebildeten Spanier" nennt, wie kühl abschätzend klingt das gegen früher, wo ihm kein Epitheton hoch genug war, die Bedeutung des „einzig großen Dichters" gebührend auszudrücken.

Da ist es nicht verwunderlich, wenn Gries vergeblich auf ein Wort der Anerkennung von seiten des berühmten Bonner Universitätsprofessors wartete, nachdem er ihm 1829 seine Calderón-Übersetzung zur Begutachtung übersandt hatte. „Scheinen ihm meine Bestrebungen aller Teilnahme so ganz unwürdig?"[4]), so konnte er mit Recht fragen im Hinblick auf das Verhalten Schlegels, in dem er früher seinen „gefährlichsten Nebenbuhler"[5]) gesehen hatte. Das einzige, was Schlegel an seinem Calderón-Werk noch freute, war, daß es in nicht geringem Grade beigetragen hatte zu seinem Ruhm, in dem er sich jetzt sonnte und für dessen Vergrößerung er noch unermüdlich tätig war[6]).

---

[1]) „Berichtigung einiger Mißdeutungen", 1828. Sämtl. Werke, ed. Böcking Bd. VIII, S. 220.

[2]) ebenda.

[3]) S. über das Stück auch seine Äußerung in den Vorlesungen II, 18.

[4]) Gries an Tieck vom 29. Mai 1829. Bei Holtei, Briefe an Ludw. Tieck, I, 261.

[5]) Aus dem Leben von J. D. Gries a. a. O.

[6]) Brief Schlegels an Ludw. Tieck. Bei Holtei, Briefe an L. Tieck III, 301.

Zu bedauern ist bei diesem Verlauf, den die Beziehungen Schlegels zu Calderón nahmen, nur, daß der Umschlag bei ihm nicht erfolgte als Frucht eines vertieften Studiums, das ihm eine solche ungünstigere Beurteilung hätte vermitteln können, wie es z. B. bei Tieck der Fall war, sondern lediglich infolge eines rein persönlichen Gesinnungswechsels, der mit einer objektiven Bewertung Calderóns nichts zu tun hatte.

Wie aus dem Vorhergehenden ersichtlich ist, hat sich Schlegels Beschäftigung mit Calderón nur über einen verhältnismäßig kurzen Zeitabschnitt, etwa die Jahre 1800 bis 1809, erstreckt, und auch von dieser Zeit waren es nur die drei Jahre von 1802 bis Anfang 1804, in denen sein überwiegendes Interesse auf Calderón gerichtet war[1]). Selbst einen Schülerkreis, den er wohl spanische Sprache und Literatur lehrte, scheint er im Winter 1802/03 in Berlin um sich versammelt zu haben[2]), und Friedrich, der sich damals in Paris aufhielt, fand dort Gelegenheit, dem Bruder spanische Bücher zu verschaffen[3]). Allerdings reichte ein so kurzer Zeitraum nicht aus, daß Wilhelm sich eine spanische Bibliothek hätte sammeln können,

---

[1]) Zeugnis von seiner intensiven Tätigkeit am Calderón während dieser Zeit legen folgende Briefstellen ab: an Goethe vom 11. Sept. 1802 (Goethe u. die Romantik, I, 137) „Ich habe den Calderón seit etwa einem Jahr viel studiert.“ Und an Tieck vom 20. Sept. 1802 (Holtei, Briefe an L. Tieck III, 274) „Ich habe diesen Sommer noch viel Calderón gelesen und studiert.“ Auch an Sophie Bernhardi, bei Holtei, 300 Briefe aus zwei Jahrh. III, 164.

Siehe auch sein Gedicht „An Friedrich Schlegel“ vom Herbst 1802 „. . . . . Hält auf Hispaniens Fluren — An Manzanares Ufer — Mein Calderón mich fest.“

[2]) Brief an Tieck bei Holtei III, 293.

[3]) Briefe Friedrichs an Wilhelm vom 25. Januar und vom 26. Novbr. 1803. Bei Walzel 505 und 524.

wie etwa die Ludwig Tiecks, die allmählich auf gegen 1000 Bände oder mehr anwuchs.

Bei solcher Episodenhaftigkeit seines Interesses ist es auch nicht zu verwundern, daß sich nur geringfügige Niederschläge seiner spanischen Studien in seinen eigenen dichterischen Arbeiten feststellen lassen.

Von seinen Romanzen abgesehen, zieht er italienische Versmaße den spezifisch spanischen vor. Doch einzelne poetische Bilder erinnern stark an Calderón, so die vier letzten Verszeilen des in Oktaven verfaßten Gedichts „An die südlichen Dichter, deren Lieder ich übersetzt hatte“[1]) vom Jahre 1803, die vierte Strophe von dem seinem in Paris weilenden Bruder gewidmeten Gedicht „An Friedrich Schlegel“[2]) (1802) und auch das „An den Dichter des Lacrimas“[3]), Wilhelm von Schütz, gerichtete Sonett steht unter dem Einfluß der bilderreichen Poesie des spanischen Dichters. Das zuletzt erwähnte Gedicht stellte Schlegel dem „Lacrimas“ von Schütz voran, einem Drama, das eine gänzlich verfehlte, auf krassem Mißverständnis Calderóns beruhende Nachahmung dieses Dichters darstellt. Dessenungeachtet übernahm Schlegel 1803 die Herausgabe dieses Machwerks, über das er dann drei Jahre später ein schonungslos absprechendes Urteil fällte[4]).

Das Sonett „An Calderón“[5]) zeigt ihn vollständig im Bann seines damaligen Lieblingsdichters. Indessen ließ er sich doch nicht zu der phrasenhaften Überschwenglichkeit fortreißen, mit der sein Bruder Friedrich seiner Bewunderung für Calderón Ausdruck gab[6]).

---

[1]) Aug. Wilh. Schlegels poetische Werke, Heidelberg 1811, 2 Bde. I, 156.

[2]) Ebenda. 218.

[3]) Ebenda. 329.

[4]) In dem oft zitierten Brief an Fouqué von 1806.

[5]) Poet. Werke I, 331. S. auch Plitt I, 450.

[6]) S. dessen Sonett „Calderón“. Sämtl. Werke IX, 35.

Auch die beiden Glossen Wilhelm Schlegels über die Verse Tiecks „Liebe denkt in süßen Tönen . . .“[1]) vom Herbst 1802 gehen wohl auf unmittelbaren Einfluß von Calderóns „El mayor encanto amor“ zurück, an dessen Übersetzung er um diese Zeit gerade arbeitete[2]). Im zweiten Aufzug dieses Stückes[3]) fand er sein Vorbild, das er in derselben spanischen Strophenform, in décimas, und zwar in genau derselben Reimverschlingung, wie sie Calderón an dieser Stelle hat, nachahmte. Auch in Ausdrucksweise, in poetischen Bildern und im Kolorit finden wir den Charakter der Calderónschen Poesie wiedergegeben.

Was Schlegel zur Verbreitung der Kenntnis Calderóns in Deutschland und zu seiner Verherrlichung getan hat, war von ihm selbst wohl kaum in seinem ganzen Umfang und in allen seinen Folgen weder beabsichtigt, noch vorausgesehen. Erst viel später, nachdem die romantische Bewegung zu wirken aufgehört hatte, konnte eine objektive Beurteilung auch der Calderón-Episode in Verbindung mit ihrem Urheber, Wilh. Schlegel, erfolgen. Einerseits konnte die schrankenlose Verhimmelung der Calderón-Schwärmer und -Nachahmer nur Widerwillen erregen, und andrerseits war man jetzt im Besitz ausreichender Hilfsmittel, die ein wissenschaftliches Studium Calderóns ermöglichten. Die Folge war eine, wie man vom damaligen Standpunkt aus glaubte, berechtigte Geringschätzung der Tätigkeit Schlegels auf diesem Gebiet, ja, man meinte sogar, ihn für all die Verirrungen und Geschmacklosigkeiten, die der Calderón-Kultus der späteren Romantiker zeitigte, verantwortlich machen zu

---

[1]) Poet. Werke I, 151. S. auch Holtei, Briefe an L. Tieck III, 277.

[2]) S. o. S. 11.

[3]) Bei Ha I, S. 399.

müssen. Selbst so ausgezeichnete Literarhistoriker wie Menéndez y Pelayo und Farinelli scheinen von diesem Vorurteil nicht ganz frei zu sein, von früheren, wie Solger, Schack, nicht zu reden[1]).

Vor allem wird von den Genannten der Vorwurf der Oberflächlichkeit, die in Schlegels 35. Vorlesung über das spanische Drama zutage trete, erhoben. Schlegel habe von der spanischen Literatur nur ganz geringe Kenntnisse besessen, und dies sei der Grund dafür, daß er auch von Calderón nicht nur ein unzureichendes, sondern sogar ganz falsches Bild entwerfe[2]), da dieser nur im Rahmen seiner Zeit und in der Reihe seiner dichterischen Genossen verstanden werden könne.

Daß Wilh. Schlegels Kenntnisse von der spanischen Literatur im allgemeinen sehr lückenhaft waren, läßt sich nicht leugnen. Selbst dem Cervantes, der zweiten spanischen Literaturgröße neben Calderón für die Romantiker, brachte er weit geringeres Interesse entgegen als z. B. sein Bruder Friedrich[3]). Und seine ungünstige

---

[1]) So von Solger in seiner ausführlichen und kenntnisreichen Beurteilung der Vorlesungen Schlegels über dramatische Kunst und Literatur in Solgers Nachlaß, herausgeg. v. Ludw. Tieck und Friedr. Raumer, 2 Bde. Von Schack in seiner „Geschichte der dramat. Literatur und Kunst in Spanien“ III, S. 47 f.

Von Menéndez y Pelayo in „Calderón y su teatro“ S. 28; in „Historia de las ideas estéticas en España“ Bd. IV; in der Zeitschrift „España moderna“ Nr. 72 (1894), S. 90.

Von Farinelli in dem Aufsatz „España y su literatura en el extranjero“, Madrid 1902, in seinem Buch „Grillparzer und Lope de Vega“, Berlin 1894, S. 12 ff. Siehe auch Eberts Aufsatz in der deutschen Vierteljahrsschrift 1857.

[2]) Menéndez y Pelayo spricht sogar von einem „Calderón falsificado por los Schlegel.“

[3]) S. seinen Brief an Caroline (Waitz, Caroline I, 247), in dem er Wilh. zum Vorwurf macht, daß er vom Cervantes nichts als den Don Quijote gelesen habe (1799).

Beurteilung Lopes geht sicherlich zu einem großen Teil auf Unkenntnis zurück, wenn es auch nicht zweifelhaft ist, daß der Romantiker Schlegel auch bei genauerer Bekanntschaft mit Lope doch Calderón den Vorzug gegeben hätte. Aber selbst hiervon abgesehen, wurde schon oben darauf hingewiesen, daß man damals in der Beischaffung spanischer Bücher sehr beschränkt war[1]). Die armselige Auswahl von Stücken spanischer Dichter in La Huertas „Teatro Hespañol" (Madrid 1785, 14 Bde) kann kaum als Orientierungsmittel in Betracht gezogen werden[2]). Dagegen kam Calderón allein häufiger im Buchhandel vor, so die Sammlung seiner Dramen von Apontes in 11 Bänden, die Schlegel besaß[3]). Sich also eine wirklich umfassende Kenntnis der spanischen Literatur zu verschaffen, dazu hätte weit mehr Zeit gehört, als sie Schlegel anwenden konnte und wollte.

Dazu kam noch, daß Calderón ihn ganz ausschließlich fesselte, und seine Bewunderung für ihn wäre auch wohl kaum vermindert worden, wenn er erfahren hätte, daß Calderón dies oder jenes Motiv, ja sogar zuweilen ein ganzes Stoffgebiet von diesem oder jenem Vorgänger entlehnt hat.

---

[1]) Wilh. Schlegel selbst bedauerte das lebhaft. So schreibt er an eine Spanierin (Zeitschrift f. d. oesterr. Gymn. 1891, S. 104) „Ce que j'ai écrit sur la poésie et le théâtre de l'Espagne réclame l'indulgence; Madame, je manquais de livres et mes connaissances étaient fort imparfaites. Toutefois j'ai eu le bonheur, de contribuer à répandre en Allemagne la lecture des poètes espagnols." S. auch Schack in der zitierten Stelle.

[2]) Ob Wilhelm diese besaß, scheint zweifelhaft. S. Friedrichs Anfrage wegen ihres Ankaufs bei Walzel, S. 524.

[3]) S. Walzel S. 505, auch Anmerkung. Für die autos Calderóns kannte Schlegel die Sammlung von Pedro de Pando y Mier, Madrid 1717, die 72 Stücke enthält, während ihm Saynetes (= Entremeses) Calderóns nie „zu Gesicht" gekommen sind. Auch Schack konnte trotz aller Bemühungen noch keine Saynetes auftreiben.

Bei aller Mangelhaftigkeit seiner Kenntnis der spanischen Literatur in ihrer Gesamtheit muß aber festgestellt werden, daß er über Calderón im Grunde weit besser Bescheid wußte, als man nach seiner Vorlesung auf den ersten Blick meinen möchte. Ihm, dem feinen und scharfsichtigen Kritiker, waren die Schwächen Calderóns sehr wohl zum Bewußtsein gekommen, wie er dies auch in seiner Vorlesung mehr leise andeutet, als direkt zur Kenntnis seiner Zuhörer bringt[1]). Man muß den ganzen Zweck, den Schlegel mit seiner Vorlesung im Auge hatte, berücksichtigen. Er wollte vor allem den romantischen Standpunkt in der dramatischen Literatur betonen. Als Vertreter stellte er Shakespeare und Calderón auf. In der Darstellung des ersteren mußte er in ganz andrer Weise vorgehen, da Shakespeare den Deutschen keine unbekannte Erscheinung mehr war wie Calderón. Für letzteren durfte er so gut wie gar keine Kenntnis voraussetzen. (Seine Übersetzungen waren weit weniger ins Publikum gedrungen, als dies dann bei seinen Vorlesungen der Fall war.) Wäre er da mit Einzelheiten gekommen, wie sie für Shakespeare am Platze waren, hätte er kaum einen Eindruck hervorbringen können. Andrerseits reichte aber die Zeit für eine wirklich erschöpfende Besprechung, selbst wenn er imstande gewesen wäre, sie zu geben, nicht aus. So, meine ich, konnte er nichts Besseres tun, als vor allem erst einmal Interesse und Teilnahme für den Dichter erwecken, und in diesem Sinn sind seine vielfachen Über-

[1]) Ich habe schon bei der Besprechung der 35. Vorlesung an den einzelnen Stellen darauf hingewiesen. So war Schlegel das Manierierte Calderóns, seine unhistorische Art, seine mangelnde Fähigkeit zu charakterisieren usw. nicht entgangen. Selbst die Tatsache ist ihm nicht verborgen gewesen, daß Calderón eigentlich gar keine so isolierte Erscheinung ist, wie man aus seiner Vorlesung herausgelesen hat. Er sagt ausdrücklich in der 25. Vorlesung bei der Gegenüberstellung Shakespeares und Calderóns (S. 164): „Calderón aber hat viele Vorgänger gehabt."

treibungen und seine alle Mängel beschönigende Tendenz aufzufassen. So gesteht er auch selbst mit Bezug auf Calderón ein, daß er „kaum die Hälfte" dessen ausgeführt habe, was er sich vornahm. Er begnügte sich eben damit, „eine Anregung" gegeben zu haben[1]), während es dann jedem einzelnen selbst überlassen blieb, dieser Anregung nachzugehen und sich genauer zu orientieren.

Von einer „sinnverwirrenden, narkotisch betäubenden"[2]) Wirkung Calderóns hat er sich damals sicherlich noch nichts träumen lassen, um so weniger, da eine solche bei ihm selbst nie eintrat. Auch die zahlreichen Äußerungen einer hochgradigen Bewunderung, wie wir sie seitens Schellings[3]) und vor allem Goethes[4]) verzeichnet finden, gehen noch über das Maß seiner eigenen Verehrung für den spanischen Dichter hinaus. Wenn letzterer z. B. von Goethe in einer Eingebung des Augenblicks noch über Shakespeare gestellt wird[5]), so ist eine derartige Wertung bei Schlegel nirgends zu finden. Aber gewiß haben solche Beifallskundgebungen des größten deutschen Dichters nicht wenig dazu beigetragen, daß Schlegel mit dem Lob für seinen „geliebten Calderón" in der Öffentlichkeit nicht zurückhielt. Dazu sah er in ihm das Ideal eines „romantischen Dichters" neben Shakespeare verkörpert. Und erst im Licht dieser romantischen Auffassung finden wir den Schlüssel auch zu den Irrtümern, die Schlegel bei seiner Beurteilung Calderóns beging.

---

[1]) Brief an Goethe vom 1. Nov. 1824 in „Goethe u. d. Romantik" I, 182.

[2]) Diese Bezeichnung findet sich übereinstimmend bei Ebert, Deutsche Vierteljahrsschrift, 1857, und Farinelli „Grillparzer und Lope de Vega", S. 9.

[3]) Plitt, Schellings Leben I, 425, 430, 434, 438, 450, 460.

[4]) Plitt I, 421, 423; „Goethe u. d. Romantik" I, 346, 352; II, 75. „Blätter für literarische Unterhaltung", 1842, Nr. 110 u. a.

[5]) So gibt Schelling eine Äußerung Goethes über Calderón wieder „nicht nur Shakespeare gleich, sondern wenn es möglich wäre, ihm noch mehr zuzugestehen!" Plitt I, 423.

Er preist ihn vor allem als den religiösen Dichter und gesteht selbst, daß Stücke wie „Die Andacht zum Kreuz“ und „Der standhafte Prinz“ ihm „sein Herz gewonnen“ haben[1]). Diese religiös-katholische Auffassung war es also in erster Linie, die Schlegel, der selbst „eine Zeitlang“ von der „Pracht des katholischen Kultus“ gefesselt wurde, zu ihm hinzog[2]). Calderóns Weltanschauung schien ihm die „düstren Rätsel des menschlichen Lebens“ zu lösen, und überhaupt meinte der Hang der Romantiker zum Mystischen in ihm volle Befriedigung zu finden. Aber gerade hier lag eine folgenschwere Täuschung vor[3]).

In Calderón ist nichts weniger als wirkliche Mystik zu finden. Die Religion ist bei ihm nie eigentlich Inhalt seiner Poesie, sie gehört vielmehr nur zu dem System seiner übrigen Begriffe, wie Ehre, Liebe etc., mit denen er in immer neuen Zusammenstellungen arbeitet. Alle diese Begriffe werden aber mehr oder minder allegorisch eingekleidet, und hinter dieser Allegorie, die der Verstand, nicht ein mystischer Sinn hervorbrachte, verbirgt sich die eigentliche Erscheinung. Am deutlichsten tritt das allegorische Element in den autos hervor, und daher waren diese für die auf gemütstiefe Mystik ausgehenden Romantiker, auch für Schlegel, wie wir sahen, weniger anziehend.

Ähnlich verhält es sich mit dem ebenfalls durch die Äußerungen Schlegels hervorgerufenen Irrtum von der alles überwuchernden

---

[1]) Brief an Fouqué vom 11. März 1806.

[2]) In dem zitierten Brief bei Eichendorff „Gesch. der poetischen Literat. Deutschlands“ II, S. 34: Schlegel äußert da noch u. a.: „Mit meinen Freunden begann ich die Erinnerungen des Mittelalters zu beleben und christliche Stoffe in die Poesie zurückzuführen, und weil der Protestantismus mir da nichts bot, mußte ich wohl aus den Überlieferungen der Römischen Kirche schöpfen.“

[3]) Dies weist besonders Solger in seiner erwähnten Rezension der Schlegelschen Vorlesung nach.

Phantasie Calderóns. Unter dem Eindruck dieser falschen Vorstellung ließen sich die späteren Romantiker zu all jenen Ausschweifungen ihrer Phantasie verleiten, zu denen sie sich durch das Vorbild Calderóns für berechtigt hielten. Die Betonung der dichterischen Phantasie im Gegensatz zu der „Prosa und Engherzigkeit der Flachköpfe" war ein Grundzug der Romantik und steht mit ihrem obenerwähnten Zug zu Mystik und individueller Verinnerlichung in engster Beziehung. Und in der Poesie Calderóns stellten sich ja Wilh. Schlegel die „kühnen Flüge der Phantasie bis an die äußerste Grenze des Ersinnlichen" dar. Nicht nur seine 35. Vorlesung preist diese Eigenschaft des Dichters in allen Tonarten, auch fast überall sonst, wo er im Laufe seiner Vorlesungen von 1808 gelegentlich auf Calderón zu sprechen kommt, redet er von den „ausschweifenden Erfindungen"[1]), der „poetischen Ausschmückung"[2]) seiner Dichtungen, wie er diese Gabe überhaupt der gesamten Poesie der Spanier zuschrieb, die sich in „kühnen Bildern und Spielen des Witzes berauscht"[3]).

Auch hinsichtlich dieser Annahme hat Schlegels eigene romantisch gestimmte Phantasie dem großen Spanier mehr angedichtet, als er von dieser gepriesenen Eigenschaft eigentlich besaß. An Calderóns Dichtungen ist weit mehr der Verstand als die Phantasie beteiligt. Seinen Stücken liegt meist eine „künstliche Berechnung" (Solger) zugrunde, und er ist in der Anlage und den Hauptmotiven seiner Dramen noch nicht einmal sehr mannigfaltig. So vergleicht Solger seine Kompositionen mit einer „Mosaik, welche dieselben Stoffe und Farben immer wieder zu andren Zusammensetzungen ver-

---

[1]) Vorlesungen II, 81.

[2]) Vorlesungen II, 137 spricht er von der „ätherischen und in Morgenrot getauchten Poesie des Spaniers" (Calderóns).

[3]) Vorlesungen II, 64 f. u. I, 365.

bindet", so daß das ganze Verfahren schließlich zur Manier wird. Ein auf die Dauer ernüchternder Konventionalismus bildet weit mehr den Grundzug seiner Stücke als eine schöpferische Phantasie.

Wo es sich aber um die Ausmalung einzelner Situationen, um die Erfindung von Bildern und Wortspielen, um die Ausschmückung der Redewendungen handelt, da läßt der Dichter seine Phantasie in einem Grade walten, daß er nicht selten in den seiner Epoche überhaupt eigenen Gongorismus verfällt, der in unsren Augen eher Tadel als Lob verdient.

Gerade aber diese scharfsinnigen Wortspiele und -witze, diese spitzfindigen Antithesen, kurz, das ganze geistreiche Beiwerk seiner Poesie bildete in den Augen der auf Derartiges ausgehenden Romantiker einen besonderen Vorzug, wie sich ja Friedrich Schlegel vor allem in solchen Spielen und Übungen des Witzes gefiel. Daß sie dabei aber eine der Poesie Calderóns eigentlich unwesentliche Seite als das Wesen und den Grundgehalt seiner Schöpfungen priesen, kam ihnen nicht zum Bewußtsein.

Im übrigen konnte Schlegel aber mit Recht Calderón als romantischen Dichter rühmen, weil er, gleich Shakespeare, sich über die mißverstandene Regel von den drei Einheiten hinwegsetzte und auch sonst nichts von der verknöcherten französischen Regelmäßigkeit bei ihm zu finden war.

Dazu kam der häufige Wechsel des Versmaßes und Reimes mit all den sonstigen bunten Gestaltungen seiner Poesie, die den Romantikern, denen alle Gleichförmigkeit auch in der Form verhaßt war, besonders zusagte. Daß auch diese bei Calderón stets künstlerisch und harmonisch wirkende Form seiner Dramen gleichfalls Anlaß zu allerhand Mißbräuchen gab, wie wir sie z. B. bei Tieck in der Regellosigkeit seiner dramatischen Werke finden, läßt sich weder Calderón noch seinem Lobredner Schlegel zum Vorwurf

machen. Derartige Verirrungen hatten ihre Wurzel im Wesen der romantischen Anschauungsweise selbst.

Die Mängel und Fehler, die dem Calderón-Werk Schlegels anhaften, werden reichlich aufgewogen durch seine Verdienste. Eine bis dahin fast gänzlich der Vergessenheit anheimgefallene Literatur brachte er dem deutschen Volk in ihrer wesentlichen Bedeutung wieder nahe. Und nachdem sich der erste Sturm der kritiklosen Calderón-Begeisterung gelegt hatte, fanden sich auch wissenschaftliche Arbeiter auf dem Gebiet der Calderón-Forschung in Deutschland, unter denen als erster und bedeutendster Adolf Friedrich von Schack zu nennen ist. Er gibt ausdrücklich an, durch Schlegels „unvergleichlich schöne 14. (35.) Vorlesung" zu seinem bis heute noch unerreichten Werk „Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien" angeregt worden zu sein.

Sogar in Spanien selbst blieb Schlegels Vorlesung nicht wirkungslos. Hier war eine tiefe Reaktion der Blütezeit des 17. Jahrhunderts gefolgt; die Calderónsche Poesie war vollständig in Mißkredit geraten und hatte französischen Einflüssen weichen müssen. Schlegels Ansichten wurden durch einen Hamburger, den Kaufmann Johann Böhl von Faber in Cádiz, in Spanien bekannt gemacht[1]) und erregten hier zunächst heftigen Widerspruch. Aber die nachdrückliche und unermüdliche Tätigkeit Böhls für die Wiederanerkennung Calderóns und der alten spanischen Poesie blieb schließlich doch nicht ohne Eindruck.

---

[1]) 1818 durch dessen „Pasatiempo crítico, en que se ventilan los méritos de Calderón y el talento de su detractor en la Crónica científica y literaria de Madrid", Cádiz, und 1820, ebda., durch die „Vindicaciones de Calderón y del teatro antiguo español contra los afrancesados en literatura recogidas y ordenadas." Er fußt durchaus auf Schlegelschen Ansichten und verteidigt sie und Calderón gegen die Angriffe der „afrancesados".

Schlegel selbst hat über seine Verdienste um Calderón nie anders als mit der größten Bescheidenheit gedacht. Die Unzulänglichkeit seines Wissens und Tuns ist ihm stets bewußt gewesen[1]), und immer lag seinem Wirken für die verschiedenen Meister der Dichtkunst ein edler Gesichtspunkt zugrunde. Diese seine Gesinnung beleuchten am besten seine eigenen Äußerungen in der Einleitung zu seinen Vorlesungen in Berlin im Jahre 1803. Er sagt da: „Wer mich näher kennt, weiß, daß ich für meine eigenen Hervorbringungen gar keine Ansprüche mache, daß, wenn ich mir einiges Verdienst zuschreiben darf, es darin besteht, von der tiefsten Verehrung der großen Schöpfer und Meister durchdrungen zu sein, dann und wann zuerst das Rechte gefunden und zu seiner allgemeinen Anerkennung beigetragen zu haben."

Wenn er sich selbst Goethe gegenüber als „ersten Missionar Calderóns in Deutschland"[2]) bezeichnete, so hat er sich diesen Ehrentitel mit vollem Recht beigelegt, umfaßt er doch zugleich alle Schwächen und Schattenseiten, die an dem Vorgehen eines Missionars, der für seine Ideen Propaganda macht, zu haften pflegen.

---

[1]) S. Brief an Tieck bei Holtei III, S. 276, u. an Goethe in „Goethe u. die Romant." I, S. 137.

[2]) „Goethe und die Romantik" I, 175. (Brief vom 15. März 1811.)

Friedrich Schlegel.

Friedrich Schlegels Beschäftigung mit Calderón muß von vornherein aus einem andren Gesichtspunkt betrachtet werden, als die seines Bruders. Wilhelm war in erster Linie Philologe, während Friedrich durch und durch philosophisch veranlagt war. Ihn interessierten die Einzeldinge eigentlich nur, insoweit sie ihm zu einem „philosophischen Überblick" (Dilthey) verhalfen. In diesem Sinn wurde ihm Calderón von wirklicher Bedeutung erst, nachdem er mit der romantischen Periode abgeschlossen und sein Leben in den Dienst des religiösen Prinzips gestellt hatte.

Hinsichtlich der spanischen Literatur sah er sich zunächst auf den Don Quijote verwiesen, dessen Übersetzung der Verleger Unger ihm 1797 antrug. Friedrich war nicht abgeneigt dazu. Aber zu einer Ausführung seiner Absicht kam es doch nicht. Es traten andre Mitbewerber auf, und außerdem traute sich Friedrich in richtiger Selbsterkenntnis auch nicht die Ausdauer zu, „so in einem Ton vier dicke Bände durchzuübersetzen." So trat denn Tieck für ihn ein[1]).

Schon jetzt meint Friedrich, der Roman werde ihm gewiß einmal „ebenso sehr Hauptsache sein wie die Alten", und tatsächlich läßt er nun Cervantes in ungefähr demselben Sinn neben Shakespeare figurieren, wie Wilhelm diesen später mit Calderón zusammenstellt. So vor allem in seinem Gespräch über die Poesie, das im Jahre 1800

---

[1]) Über diese ganze Angelegenheit s. Friedrichs Briefe an Wilhelm bei Walzel S. 303, 307, 318, 322.

im „Athenäum“ erschien. Bei seiner Abfassung wußte er offenbar noch nichts über Calderón zu sagen. So konnte er noch sorglos schreiben: „Nach dem Tode dieser Großen (Shakespeare und Cervantes) erlosch die schöne Phantasie in ihren Ländern . . .“[1]) Als er aber diesen Aufsatz 1815 in seine gesammelten Werke aufnahm, war inzwischen Calderón zu einer auch von ihm anerkannten Bedeutung erhoben worden, so daß er ihn nicht mehr so ohne weiteres übergehen konnte. Er änderte daher die betreffende Stelle etwas ab, indem er die beiden Großen, Shakespeare und Cervantes, zu nur „großen Urkünstlern“ degradierte, währenddem in einem Zusatz Calderón als die „einzige glänzende Ausnahme“ hingestellt wurde, als „spanischer Shakespeare“, „wahrer Künstler“ und „großer Dichter“, überhaupt als „ganz abgesondert und einzig in seiner Vollendung“[2]). Damit glaubte er seinen Jugendirrtum genügend korrigiert zu haben.

Bald nach Abfassung des erwähnten Aufsatzes, während seines zweiten Jenaer Aufenthalts, hörte er wohl zuerst durch Tieck von Calderón. Diese Anregungen wurden noch verstärkt, während er im Jahre 1802 in Dresden weilte, wo er und der Norweger Steffens tägliche Gäste im Tieckschen Hause waren[3]).

Diese Eindrücke wirkten bei Friedrich auch noch in Paris nach,

---

[1]) Minor, Friedrich Schlegel 1794 bis 1802. Seine prosaischen Jugendschriften. Wien 1882. II, S. 352. In Wilhelms Aufsatz „Über das spanische Theater“ finden sich stilistische Anklänge an diese Arbeit, was ja bei der engen literarischen Gemeinschaft beider Brüder nicht verwunderlich ist.

[2]) Friedrich Schlegels sämtliche Werke in 10 Bdn. Wien 1822—1823. V, S. 246 f.

[3]) S. Steffens begeisterte Schilderung dieser Eindrücke, wie ihm durch Tiecks Vermittlung „die großen Dichterepochen der Italiener, der Spanier, der Engländer und der germanischen Vergangenheit“ nahetreten. In „Was ich erlebte.“ Bd. III, S. 380.

wohin er sich 1802 begab, doch beschäftigte er sich hier überwiegend mit orientalischen Sprachen und Literaturen.

Überhaupt fällt in diese Zeit von ca. 1800 bis 1803 sein Hauptinteresse für die spanische Literatur im romantischen Geist. Den Höhepunkt bildet wohl sein Trauerspiel „Alarkos" vom Jahre 1802, jenes „entsetzliche Attentat gegen Vernunft und Geschmack", wie Koch es bezeichnet[1]). Wenn dieser es aber auf das alte Schuldkonto Calderóns schreibt, so irrt er. Durch Farinelli ist bereits festgestellt[2]), daß dies Drama auf eine indirekte Einwirkung Lope de Vegas zurückzuführen ist, auf dessen „schmerzlichen Zwang" nämlich, den Friedrich aber erst in der Prosa-Bearbeitung kennen lernte, die Rambach unter dem Titel „Graf Mariano oder der schuldlose Verbrecher" geliefert hatte.

Daß für das romantische „Kostüm[3]") des Stückes Einflüsse Calderóns, an dessen Übersetzung Wilhelm gerade arbeitete, hauptsächlich bestimmend gewesen sind, ist als sicher anzunehmen. Überhaupt lag Friedrich wohl weniger am Inhalt des Stückes, als daran, die Form eines romantischen Dramas, wie sie in den Schauspielen Calderóns in ihrer Mannigfaltigkeit von Reimarten, Versmaßen und Strophenformen zum Ausdruck kommt, nachzubilden. Nur wendet er als Hauptmetrum den fünffüßigen Jambus an. So als theoretisches Beispiel genommen, kann man das Drama noch am ehesten gelten lassen.

---

[1]) In der Zeitschrift „Im Neuen Reich" vom Jahre 1881, Bd. I, S. 787.

[2]) „Grillparzer und Lope de Vega", S. 7 f. u. Anmerkung S. 15.

[3]) Friedrich nennt das Stück ein „Trauerspiel in antikem Sinne des Worts, aber in romantischem Stoff und Kostüm." Europa, 1. Bd., S. 60. Über die Assonanz im Stück siehe Hügli „Die romanischen Strophen in der Dichtung deutscher Romantiker", Zürich 1900. S. 57 Anm. 4.

1803 gab Friedrich seine Zeitschrift „Europa“ heraus, die einen Ersatz für das eingegangene „Athenäum“ bilden und die romantischen Interessen auch weiterhin vertreten sollte. Er erhielt für das 2. Heft des 1. Bandes Wilhelms Aufsatz „Über das spanische Theater“, und er selbst lieferte für dasselbe Heft „Beiträge zur Geschichte der modernen Poesie und Nachrichten von provenzalischen Manuskripten“[1]). Beide Arbeiten ergänzen einander, und diesen Vorteil machte sich Wilhelm für seine 35. Vorlesung in Wien 1808 zunutze, indem er zur Vervollständigung seines eigenen oben erwähnten Aufsatzes, der ja jener Vorlesung zugrunde lag, auch den seines Bruders mit heranzog. Wenigstens ist der Abschnitt über die Anfänge der kastilianischen Poesie aus Friedrichs Arbeit inhaltlich ziemlich genau von Wilhelm in seine Vorlesung aufgenommen worden. Doch gipfelt Friedrichs Darstellung vor allem in der Besprechung der spanischen Romanze, die er in der Romanzensammlung des „Romancero general“[2]) kennen gelernt hatte. Die spanische Poesie wurde im übrigen ja in Wilhelms Aufsatz behandelt, und eine Erwähnung Calderóns findet sich daher von Friedrichs Seite nur einmal beiläufig. Letzterer geht dann noch näher auf die portugiesische Literatur, besonders Comoëns, ein, für dessen „Lusiaden“ er „enthusiastisch eingenommen“ war[3]).

Was Calderón betrifft, so verließ er sich so gut wie ganz auf den Rat und das Urteil Wilhelms. Das beweisen z. B. zwei Anfragen, die er von Paris aus wahrscheinlich auch im Interesse seiner Zeitschrift an Wilhelm richtete. Im ersten Fall wünscht er Auskunft

---

[1]) Unter etwas verändertem Titel in Bd. 10 der Sämtl. Werke.

[2]) Madrid 1604. S. auch Walzel S. 519.

[3]) Brief Wilhelms an Sophie Bernhardi bei Holtei, 300 Briefe aus zwei Jahrhunderten, III, 67.

wegen der Gedichte Calderóns und einer Ausgabe seiner Saynetes[1]), zu der ihm ja Wilhelm auch nicht verhelfen konnte, und sechs Monate darauf bittet er Wilhelm, ihm Lustspiele Calderóns zu nennen, und zwar „die lustigsten oder doch die lustspieligsten", und außerdem möchte er noch wissen, ob unter Calderóns Lustspielen keine sind, „die auf das Rührende gehen und sich mehr dem Drama nähern". Er meint dann weiter: „Ich weiß wohl, daß er eben nichts in der Art des Terenz gemacht haben kann, — aber doch vielleicht so wie der Timon von Shakespeare — Winter's tale — As you like it — oder dergl."[2]) Leider ist uns die Antwort Wilhelms auf diese Briefstelle nicht erhalten, für die eine befriedigende Auskunft auch wohl kaum möglich war.

Friedrichs Hinneigung zum Katholizismus, die in seiner 1808 förmlich vollzogenen Konversion ihren Abschluß fand, lenkte sein inneres und äußeres Leben in neue Bahnen. Wie ihn vor Jahren die romantischen Ideen bis zur Übertreibung beherrscht hatten, so stellte er jetzt seine Tätigkeit in den alleinigen Dienst der Kirche. Nun erschien ihm auch der katholisch-theologische Dichter Calderón, als den er ihn durch seinen Bruder kennen gelernt hatte, in einem neuen Licht. Nur ihn erkannte er in der Poesie noch an, wie Köpke[3]) gelegentlich der Schilderung eines Besuches Friedrichs bei Tieck im Jahre 1824 erzählt. Aber trotzdem war er auch jetzt weit davon entfernt, sich ernstlich mit Calderón zu beschäftigen. Alles wissenschaftliche Studium schien ihm in seiner jetzigen Gemütsverfassung ja überhaupt unnütz[4]). So begnügte er sich denn auch damit, in

---

[1]) Walzel S. 512.

[2]) Ebda. S. 527.

[3]) II, 27.

[4]) Köpke II, 27.

seinen Vorlesungen über Geschichte der alten und neuen Literatur[1]), die er vier Jahre nach denen seines Bruders in Wien hielt, größtenteils dessen Angaben, soweit es sich um Feststellung von Tatsachen handelt, zu wiederholen, das Ganze aber in ein philosophisch-doktrinäres Gewand zu hüllen.

Nachdem er schon in der 11. Vorlesung bei Besprechung der Poesie der katholischen Völker eine flüchtige Schilderung der „strengen, sittlichen und tief religiösen" Poesie der Spanier gegeben hat, kommt er in der 12. Vorlesung auf die dramatische Literatur Spaniens zurück. Da werden dann zunächst die tadelnden Sätze Wilhelms über Lope de Vega in verschärfter Fassung wiederholt, um dann auf Calderón überzugehen, wobei festgestellt wird, daß eine „unermeßliche Kluft des Unterschiedes" beide trennt. Der eigentlichen Behandlung Calderóns geht erst noch eine theoretische Auseinandersetzung über das Drama voraus. Schlegel unterscheidet nach dem Grade ihrer Vollkommenheit drei Arten von Dramen: 1. solche, die sich mit der Darstellung der Oberfläche des Lebens, der nur äußeren Erscheinung der Dinge begnügen; 2. Darstellung des Rätsels des menschlichen Daseins in den einzelnen Charakteren und Schicksalen; 3. Lösung dieses Rätsels. Oder diese drei Stufen der Darstellung lassen sich auch fassen als dramatische Auflösungen 1. des Untergangs, 2. der Versöhnung, 3. der Verklärung.

Während die dramatischen Werke Shakespeares nur der zweiten Gattung zugerechnet werden, stehen die Calderóns auf der dritten und höchsten Stufe der Vollendung. Und diesen hohen Wert verleiht ihnen die christliche Anschauungsweise, die in ihnen zum Ausdruck kommt.

Auf eine Verherrlichung des Dichters des „Standhaften Prinzen" und der „Andacht zum Kreuz" läuft dann die gesamte Betrachtung

---

[1]) Werke Bd. I. u. II.

Schlegels hinaus. Durch die Einwirkung des religiösen Moments muß sich auch der Begriff des Romantischen eine ganz neue Deutung gefallen lassen. Romantisch ist für Schlegel jetzt gleichbedeutend mit christlich. Nur die christliche Poesie, oder doch eine solche, die wenigstens Anklänge göttlicher Liebe enthält, ist romantisch. Und in diesem Punkt weicht Friedrich allerdings sehr von den Ansichten seines Bruders ab. Was letzterer daher nur obenhin streifte und als „unsrer Sinnesart" nicht angemessen erachtete, nämlich das Allegorische im Calderón, wurde von Friedrich einer besonderen Beachtung gewürdigt. Die Allegorie, die den „ganzen Inbegriff der gesamten christlichen Bildlichkeit und Sinnbildlichkeit als Ausdruck, Hülle und Spiegel der unsichtbaren Welt nach christlicher Erkenntnis derselben" darstellt, ist „der Geist oder die Seele der christlichen Poesie". Und kraft dieser seiner allegorischen Darstellungsweise ist ihm Calderón der „große und göttliche Dichter", dessen Geist eine „christliche Verklärung der Phantasie" charakterisiert.

Hätte hier Schlegel nur die autos im Auge gehabt, wäre dies doch von ihm irgendwo wenigstens angedeutet worden. So aber den gesamten poetischen Wert der Werke des vielseitigen Dichters von diesem ausschließlichen Standpunkt christlicher Symbolik zu betrachten, geht doch noch weit über die Einseitigkeit seines Bruders hinaus. Auch ist er zu diesem Resultat wohl kaum durch irgendwelche Vertiefung seinerseits in die Calderónsche Poesie gelangt. Vielmehr hat ihn seine Sucht zu systematischer Betrachtungsweise verleitet, einer einmal von ihm konstruierten Theorie das betreffende Material unterzuordnen, selbst auf Kosten des wirklichen Tatbestandes.

Diesem Umstand und seiner nunmehrigen katholischen Anschauungsweise ist es auch wohl zuzuschreiben, daß er Shakespeare,

mit dem er doch von jeher weit besser vertraut war als mit Calderón, unter die Zahl der alten oder altnordischen Dichter versetzt, da er die „liebevolle Verklärung“ Calderóns nicht zu erreichen vermöge.

Wenn er an dem spanischen Dichter tadelt, daß er uns in seinen Dramen „zu schnell zur Auflösung führt“, so hat auch dies mehr den Sinn eines Lobes, da der entgegengesetzte Fehler Shakespeare weit höher angerechnet wird.

Immerhin fühlte sich Schlegel aber doch schon veranlaßt, seine Landsleute vor einer Nachahmung Calderóns zu warnen, da er bereits die ersten Produkte solcher „Nachkünstelei“ erlebt hatte. Doch „jedem, welcher den kühnen Versuch, die Bühne ihrer jetzigen Schmach zu entziehen, wagen wollte“, müsse Calderón „als ein fast unerreichbares Vorbild aus strahlender Ferne vorleuchten“.

Diesen Auslassungen einer rein subjektiven Anschauungsweise, der sich die Dinge wahllos anpassen müssen, ist natürlich noch weit geringerer Wert beizumessen, als dem an derselben Stelle gehaltenen Vortrag seines Bruders, der sich doch immerhin auf eine selbsterworbene Kenntnis gründete. Wie ein Kritiker von sonst so treffendem Urteil wie Menéndez y Pelayo sich veranlaßt sehen konnte, diesen dürftigen und durchweg irreführenden Angaben Friedrichs, die sich unter der geistreichen Form verbargen, einen größeren Wert beizumessen als der Vorlesung Wilhelms, überhaupt bei ersterem eine gegründetere Kenntnis von der spanischen Literatur vorauszusetzen, ist kaum erklärlich[1]). Es kann hier wohl nur angenommen werden, daß die Sympathie für den Konvertiten Friedrich ihn dazu bestimmt hat. Eine ähnliche Wertung der ganzen Persön-

[1]) Historia de las ideas estéticas en España, S. 226 f.; s. auch Calderón y su teatro, S. 160. An anderer Stelle, in „La España moderna“ Nr. 72, S. 90 gibt Menéndez von beiden Brüdern zu: „ignoraban profundamente toda la literatura española á excepción de Calderón y Cervantes.“ Was für Friedrich auch wieder betreffs Calderóns nicht stimmt.

lichkeit Friedrichs findet sich auch bei Eichendorff[1]), und sie ist zweifellos aus demselben Motiv hervorgegangen.

Unmittelbare Einflüsse Calderónscher Poesie in den Gedichten Friedrichs lassen sich nur sehr schwer feststellen. Seiner theoretisierenden Natur entsprach es ja, jeden gewonnenen Eindruck gleich in irgendeiner Form anzuwenden und wiederzugeben, und besonders alle möglichen Kompositionen von Silbenmaßen und Reimarten auch selbst zu erfinden[2]). Aber die zahlreichen spanischen Formelemente in seinen Gedichten[3]) sind ja nicht dem alleinigen Einfluß Calderóns zuzuschreiben. Stofflich scheint er auch allerhand aus Calderón angebracht zu haben, besonders in der Zeit der ersten Begeisterung, aus der wohl auch sein schon erwähntes Sonett „Calderón" hervorging. So erinnert das Gedicht von 1803 „An den Retter"[4]) sehr an Calderónsche Diktion, während in andren Gedichten die Anklänge doch zu schwach und zweifelhaft erscheinen, um besonders angeführt zu werden.

Es bedarf noch der Erwähnung, daß auch die Frauen der beiden Schlegel, Caroline und Dorothea, sich an den spanischen Studien beteiligten. Bei Caroline ist dies allerdings erst nach ihrer Trennung von Wilhelm der Fall, und zwar unter der Anleitung Schellings[5]). Von Dorothea sind uns zwei charakteristische Urteile aus der Zeit ihrer noch recht schwankenden Hinneigung zum Katholizismus bekannt. So schreibt sie Weihnachten 1805 an ihre Freundin

---

[1]) Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands, S. 35 ff.

[2]) S. Walzel, S. 425 f.

[3]) S. darüber Hügli, die romanischen Strophen in der Dichtung deutscher Romantiker.

[4]) Sämtl. Werke, Bd. IX, S. 142.

[5]) S. Brief Schellings an Wilhelm vom 14. Sept. 1802, bei Plitt I, S. 402.

Caroline Paulus in Würzburg[1]): „Besonders habe ich es im Spanischen so weit gebracht, Calderón und Cervantes lesen zu können. Dies sind zwar alberne, dumme, gotteslästerliche, geschmacklose Katholiken, aber doch keine üblen Dichter."

Ihr Ausspruch, so drastisch er lautet, zeigt auch hier wieder, wie sie sich, unbeeinflußt von der Verhimmelung ihrer romantischen Gefährten, ihr gesundes und selbständiges Urteil zu erhalten wußte.

Aber anders äußert sie sich schon wenige Wochen später, im Februar 1806[2]), als sie sich bereits unter dem Einfluß Friedrichs zum Übertritt mit ihm entschlossen hatte. Sie behauptet, daß „die ewige Jugend im katholischen Glauben stäke", und daß dies der Grund dafür sei, daß die katholischen Dichter wie Calderón und Cervantes „bis ins späteste Alter in voller Jugendkraft blühten". Dagegen sei sehr bemerkbar, wie in Shakespeare, „dem ersten der protestantischen Dichter", „seine Jugendwerke gegen seine im Alter geschriebenen abstechen".

---

[1]) Raich, Dorothea Schlegel, I, S. 160.

[2]) Ebda. S. 162.

Ludwig Tieck.

Die nun folgenden Erörterungen über die literarischen Beziehungen Tiecks zu Calderón machen es sich vor allem zur Aufgabe, das Urteil Tiecks über den spanischen Dichter darzustellen, wie es sich allmählich auf Grund eines eingehenden Studiums immer mehr berichtigte und vervollkommnete. Ich werde mich also in der Hauptsache darauf beschränken, die kritische Seite Tiecks mit Bezug auf Calderón zu schildern, nachdem Johann Ranftl in seiner Abhandlung „Ludwig Tiecks Genoveva als romantische Dichtung“[1]) schon den poetischen Niederschlag, der dem Einfluß Calderóns zuzuschreiben ist, an einem Einzelwerk, der Genoveva, in nahezu erschöpfender Weise nachgewiesen hat.

In Tieck haben wir es ja, wie schon auf Grund der Ausführungen Köpkes nachgewiesen ist, mit dem Entdecker Calderóns für die Romantik zu tun. Die Periode seiner unbedingten Bewunderung des „herrlichen“ Dichters nimmt aber wohl Köpke mit der Angabe „einiger Jahre“ zu kurz an. Noch vom Jahre 1811 liegen uns Urteile Tiecks vor, die eine ziemlich kritiklose Bewunderung verraten. Erst um 1818, nachdem ihm die Vorzüge Lope de Vegas allmählich zum Bewußtsein gekommen waren, ging ihm das Verständnis für die „Schwächen“ Calderóns auf. Doch nur sehr gemäßigt und verhüllt bringt er seine neu gewonnene Ansicht in die Öffentlichkeit. Fast jedes tadelnde Wort, das aus seiner Feder fließt, wird durch ein verstärktes Lob gemildert. Nur dem Freunde Solger gegenüber äußerte damals Tieck ungeschminkt seine Meinung[2]). Farinelli

---

[1]) Grazer Studien zur deutschen Philologie, herausgeg. von Anton E. Schönbach und Bernh. Seuffert. Graz 1899.

[2]) Solgers nachgelassene Schriften u. Briefwechsel I, S. 683, 696.

hat wohl recht, wenn er als Erklärung für diese Handlungsweise Tiecks annimmt, daß vielleicht die Befürchtung, „als großer Ketzer vor den übrigen Romantikern zu erscheinen", ihn veranlaßt habe, mit seinem ungünstigen Urteil über den „allgemein vergötterten Calderón" zurückzuhalten.

Tiecks literarisches Verhältnis zu Calderón steht in enger Beziehung zu seinem eigenen inneren und äußeren Entwicklungsgang.

Sein erster und zugleich heftigster Enthusiasmus für Calderón fällt in die Zeit seiner mystischen Schwärmerei für die Ideen Jakob Böhmes. Wie es hier besonders der religiöse Dichter Calderón war, der ihn fesselte und auf den er auch A. W. Schlegel hinwies, ist schon berichtet worden. Dichtungen wie Genoveva, 1799, und Oktavian, 1801/02, gingen zum großen Teil aus diesen verschiedenen Strömungen seines Innern hervor[1]).

In diese Zeit, während seines Aufenthalts in München 1804/05, fällt auch nach Köpkes Bericht der Plan, den Balduinstoff, mit dem ihn der Freiherr von Rumohr in der Bandelloschen Sammlung bekannt machte, in der Weise der spanischen Dramen darzustellen. Aber die Ausführung unterblieb. Erst 1830 tauchte der Stoff in der Novelle „Der griechische Kaiser" wieder auf.

Während seiner italienischen Reise 1805 bis 1806 machte sich Tieck allmählich von den ihn ganz erfüllenden mystischen Vorstellungen los, um dann unter dem wohltuenden Einfluß Solgers, den er 1811 kennen lernte, zur völligen Gesundung seines Seelenlebens zu gelangen.

Hinsichtlich Calderóns läßt sich die Einwirkung der ästhetischen

---

[1]) Das poetische Journal, das Tieck 1800 herausgab, und das es sich zur Aufgabe machte, auch die glänzenden Perioden der spanischen Literatur in Nachbildungen ihrer Dichter vorzuführen, läßt uns jedoch Calderón vermissen, während Cervantes Erwähnung findet.

Ideen Solgers auf Tieck sehr deutlich spüren. Man vergleiche nur Solgers Ausführungen in seiner Rezension der Schlegelschen Calderón-Vorlesung mit den noch 1811 geäußerten Ansichten Tiecks. Die Übereinstimmung erstreckt sich sogar auf stilistische Anklänge. Es läßt sich kaum absehen, welche Entwicklung Tiecks Verhältnis zu Calderón noch genommen hätte, wäre nicht der Einfluß Solgers abkühlend und berichtigend dazwischengetreten.

Als Tieck 1819 nach Dresden übersiedelte, fand er hier die Calderón-Schwärmerei in literarischen Kreisen allgemein verbreitet[1]). Auch die besten Köpfe waren von dieser Verirrung ergriffen worden, die sich größtenteils auf mangelnde Kenntnis des spanischen Dichters gründete. Tieck war inzwischen zu einer richtigen Wertschätzung Calderóns durchgedrungen, und er erhob daher in seinen verschiedenen kritischen Aufsätzen mahnend seine Stimme, teils indem er die allzu krassen Mißverständnisse über Calderón schonend berichtigte, teils indem er vor falscher Nachahmung warnte und den deutschen Dichtern ihre wahren Vorbilder wieder vor die Augen rückte.

In seinen berühmten Dresdener Vorlesungen nahm Calderón neben Shakespeare, Goethe und Schiller eine Hauptstelle ein[2]). Tiecks musterhafte und richtige Art des Vortrags war gerade für die Darsteller der Stücke in spanischen Versmaßen von nicht leicht zu überschätzendem Wert und übte auch den besten Einfluß auf die Schauspieler der Dresdener Hofbühne aus, die sich seinen „Ton“ in lobenswerter Weise aneigneten[3]). Von Calderónschen Stücken,

---

[1]) Köpke, II, 10.

[2]) S. Hermann Freiherr von Friesen. Ludwig Tieck, 1825—1842. Wien 1872. I, S. 37.

[3]) Ebda. S. 142. S. auch Tiecks Angaben über das Sprechen der trochaischen Versmaße in Calderón in Krit. Schr. IV, S. 49 f.

deren Aufführung Tieck anregte, nennt Friesen[1]) „Don Gutierre, der Arzt seiner Ehre“ (in einer Bearbeitung von West-Schreyvogel), „Das Leben ein Traum“ und „Die Dame Kobold“[2]), doch ließe sich diese Zahl nach Einsicht der betreffenden Theaterzettel sicher noch beträchtlich vermehren.

Seine letzte Lebenszeit 1842 bis 1853 brachte Tieck bekanntlich in Potsdam und Berlin zu, von mannigfachen Leiden heimgesucht. Eine krankhafte Regung veranlaßte ihn wohl, 1849 seine gesamte kostbare Bibliothek zu verkaufen. Sie enthielt nach Köpkes Bericht (II, 133) sehr seltene Drucke Shakespeares, Cervantes', Lopes und Calderóns und eine fast vollständige Literatur dieser Dichter. Die Reue über seine vorschnelle Tat ließ denn auch nicht lange auf sich warten. Tieck sammelte eine zweite Bibliothek, zu der ihm sein Gönner, König Friedrich Wilhelm IV., um dem Dichter eine Weihnachtsüberraschung zu bereiten, „eine bedeutende Anzahl der seltensten alten spanischen Drucke“ zurückkaufte.

In den letzten Jahren vor seinem Tode machte Tieck den „Umkreis“ seines Lebens in der Lektüre noch einmal durch. Und da war unter der Zahl der Dichter, die ihm besonders nahe gestanden hatten, auch Calderón, der ihm nun den Lebensabend verschönen half[3]).

Leider besitzen wir keine Arbeit von Tieck, in der er sich im Zusammenhang über Calderón geäußert hätte. Wir sind nur auf seine gelegentlichen, bald längeren, bald kürzeren Auslassungen, die sich in seinen Schriften zerstreut finden, angewiesen. Da sich

---

[1]) Friesen I, S. 139 ff.

[2]) Die Aufführung des letztgenannten Stückes in Griesscher Übersetzung, das dem Publikum mißfiel, rief einen Theaterskandal hervor, der mit Unrecht Tieck zur Last gelegt wurde. S. Friesen I, 142 f.

[3]) Köpke II, 136.

aber seine Äußerungen über einen Zeitraum von mehr als dreißig Jahren[1]) erstrecken, läßt sich aus ihnen ein ziemlich vollständiges Bild von dem Verhältnis Tiecks zu Calderón zusammenstellen. Soviel mag schon im voraus bemerkt sein, was zugleich für den sicheren Blick und das treffende Urteil Tiecks ein glänzendes Zeugnis ablegt: trotz der zeitlich z. T. so weit auseinanderliegenden Bemerkungen Tiecks ist man doch nirgends genötigt, einen direkten Widerspruch zwischen dem Einst und Jetzt seiner Ansichten über Calderón, weder im einzelnen, noch im allgemeinen, zu konstatieren. Damit soll jedoch keineswegs gesagt sein, daß Tiecks Urteil gleich von vornherein unabänderlich gewesen und allen Seiten des Dichters gerecht geworden sei. Vielmehr hat es sich vom ersten subjektiven Enthusiasmus bis zu einer objektiven, auf eingehendes Studium gegründeten Bewertung Calderóns entwickelt. Aber wenn ihn auch erst diese, dann jene Seite der Calderónschen Poesie mehr anzog, ihm bald diese, bald jene Schwäche mehr zum Bewußtsein kam, niemals sieht er sich zu einer wirklichen Zurücknahme eines früheren Urteils gezwungen.

Tieck berichtet selbst über seinen ersten Eindruck von der spanischen Literatur, er sei von der „reichen Aussicht in diese Poesie hinein entzückt" gewesen[2]). Zunächst war es wohl mehr die ihm neue und ungewohnte Form des spanischen Dramas, die ihn vor allem fesselte und zur Nachahmung reizte. Von den zwei Dramatikern, auf die sich damals sein Blick richtete, Lope und Calderón, zog ihn zunächst nur der letztere an, und zwar, wie es sich uns schon aus seiner damaligen Gemütsverfassung ergab, der religiöse Dichter Calderón. Dieser Vorliebe ist er im wesentlichen

---

[1]) 1803 bis 1831. Oder wenn wir Tiecks zurückgreifende Anmerkungen zur Entstehung der Genoveva etc. mitrechnen, 1798 bis 1831.

[2]) Ludwig Tiecks Schriften. Berlin 1828. Band I, Vorrede S. XXIX.

noch 1811 treu, wo er sich auch schon von andren Gattungen Calderónscher Dramen, z. B. den „Intriguenkomödien", „Helden- und Rittersagen", Kenntnis verschafft hatte. Doch „vor allen seinen Meisterwerken" „begeistern und erheben noch seine religiösen Legenden"[1]).

Sechzehn Jahre später lautet sein Urteil ganz anders. Nicht nur hatte das religiöse Element für ihn inzwischen seine Anziehungskraft verloren, vor allem suchte er der Verzerrung des religiösen Prinzips in den Schicksalstragödien, die, wie Tieck meint, von Schiller angeregt und durch den Einfluß der religiösen Dramen und autos Calderóns noch mehr gefördert wurden, entgegenzuarbeiten[2]). Schon in einer früheren Bemerkung des Aufsatzes über „Das deutsche Drama" vom Jahre 1827[3]), in dem er später ausführlich auf die spanische Literatur zu sprechen kommt, hatte er die historische Entstehung dieser Dramen und ihre Berechtigung für spanische Verhältnisse (im Gegensatz zu den deutschen) nachgewiesen. Im weiteren Verlauf seiner Abhandlung[4]) findet er dann noch Gelegenheit auszusprechen, daß diejenigen ohne Zweifel unrecht hätten, „die den Calderón vorzugsweise einen religiösen oder christlichen Dichter nennen". Er begründet seine Ansicht damit, daß in der Darstellung des Religiösen bei Calderón „das Grauen in dem Erhabenen" und „die Angst in der geheimnisvollen Furcht vor dem Göttlichen" vorherrsche und daß diesen „die Heiterkeit", „die stille Andacht" und „der einfache Glaube" nicht das Gleichgewicht zu halten vermöge. Ob nicht eine derartige Darstellung der Religion schließlich das „echte religiöse Gefühl völlig verdunkeln und in sein Gegenteil verwandeln" könne, müsse vor allem erst einmal untersucht werden.

[1]) Krit. Schriften I, S. 220.

[2]) Krit. Schr. II, 247 f. u. IV, 211 ff.

[3]) Krit. Schr. IV, 154.

[4]) S. 212 f.

Auf einen Teil der religiösen Dramen Calderóns trifft dieses Urteil sicher zu. Immerhin diktierte das Bestreben der Abwehr Tieck hier wohl besonders scharfe Worte in die Feder. Er selbst hatte mit jenem hartnäckigsten Vorurteil der Romantiker, der Betonung der religiösen Seite Calderóns, inzwischen auf Grund eines vertieften Studiums gänzlich gebrochen. Mit vollem Recht gab er jetzt Stücken wie „El alcalde de Zalamea“ und ähnlichen, die „Begebenheiten des alltäglichen Lebens“ vortragen, die Calderón aber in der Weise eines „zauberhaften Märchens“ darzustellen vermöge, den Vorzug[1]).

Noch 1811 rühmt er in ähnlicher Weise wie A. W. Schlegel als Hauptmotive der spanischen Dichtung den „poetischen Enthusiasmus“, „das Nationale“, „den Heldenmut“ und „die Religion“, wobei ihm das Konventionelle, das der Verwendung dieser Begriffe anhaftet, noch mehr als Vorzug denn als Fehler erscheint, da es nur dazu diene, diesen Formen „gleichsam festen Boden unterzubauen“ und sie „von innen heraus . . . mit ewigem Feuer zu durchglühen“[2]).

1825 hingegen muß er von dieser „künstlich gebildeten Galanterie und Ehre“, „der Hofsitte und Hofgesinnung“ zugeben, daß sie „zuweilen schon der Natur scharf und verletzend“ entgegentreten. „Hier bezwingt ein vorübergehendes Vorurteil schon sehr oft die Wahrheit und die echte Poesie; nicht nur der dargestellte Gegenstand leidet bei Calderón zuweilen, sondern das menschliche Gefühl selbst.“ Gleichzeitig hebt er aber die hochpoetische und wunderbare Auffassung hervor, die dem weit schlimmeren Konventionalismus der französischen Dramatik abgehe[3]).

Eine ausführlichere Beurteilung der gesamten spanischen

---

[1]) Krit. Schr. II, 330 (1831).

[2]) Krit. Schr. I, 223.

[3]) Krit. Schr. IV, 18. S. auch II, 357, 196 ff.; I, 281; IV, 185, 213.

Dramatik, die sich auf einem solchen System feststehender Begriffe aufbaut, liegt uns aus dem Jahre 1831 vor[1]), und hier finden wir das Resultat eingehender und liebevoller Vertiefung, das auch dem Tatbestand verständnisvoll gerecht wird, niedergelegt. Tieck zeigt uns, wie all die mannigfaltigen Gegenstände des spanischen Dramas schon früh bestimmten Formen unterworfen wurden, die dann auch von den späteren Dichtern als durch das Herkommen geheiligt beibehalten wurden. Aber trotz dieser Gebundenheit, dem „Konventionellen in ihrem Innern", herrsche in diesen Theaterstücken doch „ungebundenste Freiheit" in der Erfindung von Wundern und ungeheurem Unglück in den Tragödien, von künstlich herbeigeführten seltsamen Zufällen in den Komödien. Da in uns die Vorstellung erweckt werde, daß wir nicht Wirklichkeit, sondern ein „zartes, hochpoetisches Märchen" vor uns haben, empfänden wir auch all die Widersprüche und Gegensätze, chronologische und historische Ungereimtheiten nicht als störend. Es geschehe ja alles ohne Rücksicht auf Zeit und Raum „in einer Linie dicht vor den Augen des Zuschauers", und in der „spitzfindigen Dialektik", „künstlichen Rhythmik", selbst in „Künstelei in Anlage und Ausführung" gebe der Dichter nur die Sprache der damaligen Zeit wieder.

Einige Züge des hier von Tieck entrollten Bildes brachte ja schon A. W. Schlegel in seiner 35. Vorlesung. Da er aber alles Licht allein auf Calderón fallen ließ, bei dem dieser Konventionalismus sich nicht selten gerade recht unangenehm bemerkbar macht, forderte er viel mehr zum Widerspruch heraus, als es bei dieser ähnlichen Auffassung Tiecks der Fall ist. Ihm ist Calderón nicht mehr eine alles überragende Erscheinung, sondern er spricht hier von der Gesamtheit der spanischen Dichtung, deren charakteristische

[1]) Krit. Schr. II, 328 ff.

Merkmale auch bei Calderón mehr oder minder ausgebildet anzutreffen sind.

Mit diesem Konventionalismus paarte sich bei Calderón ein ausgeprägter Manierismus. Noch 1811 spricht Tieck von der in Calderón vollendeten Kunstform; „alles Frühere kann man nur Annäherung und Vorbereitung nennen, und was Lope auf andren Wegen sucht und versucht, ist meist nur unreif und verworren". Daß aber diesen Kunstwerken Calderóns trotz ihrer Vortrefflichkeit im einzelnen eine bestimmte Manier, ein immer wiederkehrendes Schema zugrunde liegt, ist ihm auch jetzt schon deutlich zum Bewußtsein gekommen. Er meint nämlich[1]), daß ein „buchstäblicher Nachahmer des Calderón diesem genau seine Zusammensetzung absehen und ein Werk liefern könnte, an welchem sich in Hinsicht der Form nichts ausstellen ließe". Doch legt Tieck dem noch kein großes Gewicht bei. Bei fortgesetzter Lektüre Calderóns mußte sich ihm aber diese Eigenschaft bald störend bemerkbar machen und den poetischen Genuß beeinträchtigen. So bezeichnet er sieben Jahre später in zwei kurz hintereinander an Solger gerichteten Briefen Calderón als einen vollendeten, ja als den durchgearbeitetsten Manieristen, den er kenne. Er nennt ihn jedoch einen Manieristen „im guten Sinne" und seine Manier „groß (und unverbesserlich)", da bei aller Willkür seiner Begriffe diese eine „herrliche Tiefe" und „frisches Feuer" auszeichne, wodurch er ihnen eine andre, wenn auch „keine höhere Notwendigkeit verleihe"[2]).

Dennoch konnte sich Tieck, der inzwischen gelernt hatte, Vergleiche zu ziehen, der Erkenntnis nicht verschließen, daß Calderón weder die „große Vernunft", die Shakespeare so himmlisch und echt human mache, noch die „Naivität", die er immer an Lope

---

[1]) Krit. Schr. I, 222.

[2]) Solger, nachgelassene Schriften u. Briefw. I, 683 u. 696.

bewundern müsse, besäße, ja es ist ihm jetzt nicht einmal mehr ganz sicher, ob nicht Lope der größere Dichter sei.

Daß bei dieser seiner fortgeschrittenen Erkenntnis auch das allgemein verbreitete Vorurteil von Calderóns schöpferischer Phantasie und Gefühlstiefe bei Tieck fallen mußte, ist leicht einzusehen. So spricht er in einem Aufsatz von 1824[1]) von der dichterischen Schöpfungskraft, „sogleich im Schaffen und Darstellen das Richtige und Wahre zu ergreifen". Er zählt da unter den „berühmten Neueren" „Camoëns, Cervantes, Dante, Ariost, Shakespeare und Goethe" auf; Calderón fehlt. In demselben Aufsatz spricht er von „kalten, hier und da sogar schwülstigen Prachtstücken", die sich trotz aller Malerei und allen Feuers der Erzählung in den Schauspielen Calderóns finden[2]). Statt „scharfer Charakteristik" und „sorgfältiger Motivierung" habe Calderón dialektischen Scharfsinn, künstliche und ergreifende Gegensätze, große Erschütterung, Anregung der geheimsten Kräfte der Phantasie und poetischen Allegorismus[3]). Auch die Annahme von der südlichen Glut und überschwenglichen Leidenschaft, die man bei den Personen Calderónscher Stücke zu finden glaubte, will Tieck nur „mit mäßigender Vorsicht" gelten lassen[4]).

Wir sahen, wie A. W. Schlegel in seiner 35. Vorlesung Calderón und Shakespeare als Repräsentanten der romantischen Poesie nebeneinanderstellte, sich aber darauf beschränkte, einige rein äußerliche Ähnlichkeiten der Dramatik beider anzugeben. Auch diesen Gedanken nahm Tieck wieder auf, um auch hier die Begriffe zu berichtigen und klarzustellen. Dies war um so notwendiger,

---

[1]) Krit. Schr. II, 187.

[2]) Krit. Schr. II, 194 f.

[3]) Krit. Schr. IV, 183 f.

[4]) Krit. Schr. IV, 184 f.

als die blinde und verständnislose Verehrung Calderóns den großen englischen Dichter gänzlich vom Schauplatz zu verdrängen drohte und damit in den Köpfen vieler deutscher Dichter eine heillose Verwirrung angerichtet hatte.

Fast an keiner Stelle, wo Tieck auf Calderón zu sprechen kommt, unterläßt er es, den Deutschen die „größeren und ihrer Natur näherliegenden Vorzüge“ Shakespeares zu unterbreiten. Es kann hier nur mit wenigen Worten auf diese verdienstvollen Ausführungen Tiecks eingegangen werden, die darin gipfeln, nachzuweisen, daß die englische und spanische Bühne einander „völlig entgegengesetzt seien“, daß uns das Wesentliche der spanischen Poesie und des spanischen Dramas eigentlich ganz fern liege, mit der englischen Poesie uns jedoch verwandte Interessen verbänden.

Diese Verschiedenheiten werden dann an den Persönlichkeiten Shakespeares auf der einen, Calderóns und der übrigen spanischen Dichter auf der andren Seite näher erläutert.

So müßten all die Fehler und Mängel der Calderónschen Poesie, die z. T. im Wesen der spanischen Bühne überhaupt begründet liegen, jeden verständigen Deutschen befremden, während Shakespeare gerade die jenen Schwächen entgegengesetzten Vorzüge besitze und so stets unsrer Nachahmung würdig bleibe[1]).

Von diesem Standpunkt aus wird Tieck auch nicht müde, den „Nachkünstlern“ Calderóns immer wieder ihre Verblendung vorzuhalten. Noch 1803 meinte er, sich den besten Erfolg von der

---

[1]) Über Calderón u. Shakespeare s. Krit. Schr. IV, 182 ff.; I, 221 f., 328, 359; II, 197, 331; IV, 15, 185, 212 f.

Schriften IV, 125 f. vergleicht Tieck die Lustspiele Shakespeares mit einem Park, in dem scheinbare Willkür, von einem unsichtbaren Geist der Ordnung gelenkt, herrsche, die Calderóns mit einem regelmäßigen Kunstgarten mit beschnittenen glänzenden Taxus- und Buxuswänden.

Übersetzung Calderóns versprechen zu dürfen[1]). Aber er sah sich in seiner Erwartung arg getäuscht. 1823 meint er mit Bezug auf einen Teil der damaligen literarischen Produkte, manchmal habe er die Empfindung, als ob Kinder über Goethe, Schiller, Shakespeare und die Spanier geraten wären, die nun auf ihre Weise auch Schicksal, Menschheit, Leidenschaft und das Pathetische spielen wollten[2]). Dieser Mißbrauch erstreckte sich sowohl auf die Form wie auf den Inhalt der Calderón und den Spaniern nachgeahmten Erzeugnisse. In der Form waren es vor allem die trochäischen Verse, die nun allgemein beliebt wurden, die aber in einem ganz falschen, dem spanischen Vorbild durchaus unähnlichen Charakter verwendet wurden[3]). Inhaltlich hatte man sich des mißverstandenen religiösen Elements im Calderón bemächtigt und gelangte so schließlich zu den Verirrungen, wie sie schon im Hinblick auf die Schicksalstragödien erwähnt wurden. Tieck meint, es sei den neueren Poeten nur noch abgegangen, die autos zu kennen, um mystische, religiöse, philosophische Gedichte wie nach Peschecks Rechenbuch zu machen; danach sei denn „Die Schuld" und der ganze „Monat Februar" doch nur Kinderei[4]).

Dagegen leugnet Tieck keineswegs, daß uns die Kenntnis der spanischen Literatur großen Gewinn zu bringen vermöge, aber wir müssen sie uns „mit Auswahl und besonnener Kritik" zunutze machen, um uns nicht dem Vorwurf des Unnationalen in unsrer Poesie auszusetzen[5]).

Was die Übersetzung Calderóns betrifft, so war Tieck ganz

---

[1]) Krit. Schr. I, 189.

[2]) Krit. Schr. III, 124; s. auch II, 247 f.; III, 40 f.

[3]) Krit. Schr. III, 121 f., 154 ff.

[4]) Solger, nachgel. Schr. u. Brfw. I, 684, 343.

[5]) Krit. Schr. IV, 217. S. auch II, 353; IV, 153, 160, 211 ff; III, 165.

mit dem Verfahren A. W. Schlegels, in dem ihm Gries und von der Malsburg folgten, einverstanden, ihn „genau in seinen Formen nachzuahmen, so großen Schwierigkeiten der Übersetzer auch auf diesem Wege begegnet". Ob solche Übersetzungen für die Bühne geeignet seien, will er für jetzt noch unerörtert lassen. Er fährt dann fort[1]), und diese Worte dürften auch heute ihre Bedeutung noch nicht verloren haben: „So viel ist aber gewiß, daß kein Bearbeiter leichtes Spiel hat; denn wer darauf ausginge, nur die verschiedenartigen Verse etwa in dramatische Jamben aufzulösen, übrigens aber Bilder und Gedanken ganz so stehen ließe, wie er sie vorfindet[2]), würde uns ein Ungeheuer liefern. Bei jedem echten Dichter ist die Form, in welcher er sich ausspricht, eines und dasselbe mit seinem Geiste und Wesen."

Eine durchgreifende Wandlung vollzog sich in Tiecks Stellungnahme zur Allegorie, die ja einen charakteristischen Zug der Poesie Calderóns ausmacht und von der er vor allem in seinen autos, aber auch in zahlreichen comedias, reichlichen Gebrauch macht.

Ranftl hat in seiner schon zitierten Abhandlung „Ludwig Tiecks Genoveva als romantische Dichtung"[3]) Tiecks Verhältnis zur Allegorie in großen Zügen dargestellt. Ich möchte nur noch einiges ergänzend hinzufügen.

Ranftl gibt ganz richtig an, daß Tieck „von Haus aus ein Feind der Allegorie in der Poesie" gewesen und zuerst durch Friedrich Schlegel auf sie hingewiesen worden sei, sich schließlich aber überhaupt nicht mehr davon habe losmachen können. Letzteres gilt aber nur für die Allegorie, wie Tieck sie erst später in der Auf-

---

[1]) Krit. Schr. III, 156. S. auch III, 155; IV, 49 ff.

[2]) So das Verfahren Wurzbachs.

[3]) S. 111 f.

fassung Solgers kennen lernte[1]). „Auch die Allegorie ist ja nicht zu verwerfen, so wenig wie die Symbolik; aber beides muß von Mystik voll sein.“ Mit diesen seinen Worten spricht Solger den nunmehrigen Begriff Tiecks von der Allegorie aus, nachdem beide über diesen Punkt „jetzt ganz einverstanden“ sind. Nachdem Tieck so die wahre Bedeutung von der Allegorie akzeptiert hatte, konnte ihn Calderón in dieser Hinsicht nicht mehr befriedigen[2]). Er gesteht daher Solger: „Ich nehme auch jetzt meine „Sybille des Orients“ von Calderón zurück: sie ist durchaus allegorisch, und ich habe mich noch mehr davon überzeugt, da ich jetzt viele von seinen Autos sacramentales gelesen habe, von denen viele groß und hochpoetisch, manche willkürlich und einige oft g r a ß a l l e g o r i s c h oder kindisch sind.“ Dies Allegorische wird eben bei Calderón, wie er weiter bemerkt, auch zur Manier, die schließlich Vernunft und Naivität vermissen läßt. Ähnlich spricht er sich dann noch im Jahre 1827 aus[3]), wo er in der allegorischen Poesie Calderóns „phantastische Erhabenheit“, „aber ebenso oft das wahrhaft Abgeschmackte und Läppische“ miteinander vermischt findet.

Doch wenden wir den Blick zurück in die Zeit der Begeisterung Tiecks für den romantischen Calderón und seiner damaligen Auffassung von der Allegorie. Schon in der „Genoveva“ läßt er die

---

[1]) Tieck an Solger vom 10. Nov. 1818 (in Solgers nachgel. Schr. u. Brfw. I, 682 f.): „Sehr habe ich mir selbst unsre nur zu kurzen Gespräche über Mystizismus weitergesponnen und glaube, Sie nunmehr zu verstehen.“ S. auch Solgers Briefe an Tieck vom 3. Aug. 1818 und vom 2. Jan. 1819 (ebda. S. 652 u. 704), wo ersterer Tieck den Unterschied zwischen Mystik und Allegorie klar zu machen sucht, und Solgers Ansichten über diese Dinge in seiner Rezension von Schlegels Vorlesungen ebenda II, 609 f.

[2]) S. oben S. 92 f.

[3]) Krit. Schr. IV, 183 f.

Gestalt des Todes auftreten, aber da folgt er wohl nur der Tradition der mittelalterlichen Bühne[1]). Anders im „Oktavian". Er gibt selbst an[2]), daß ihn die allegorische Poesie Calderóns begeistert habe, seine Ansicht von der romantischen Dichtung in diesem Drama allegorisch, lyrisch und dramatisch niederzulegen. Allen Personen des Stückes fällt neben der Darstellung ihrer Schicksale auch noch eine allegorische Aufgabe zu. Im Bild der Rose soll dieser allegorische Charakter der ganzen Dichtung gewissermaßen aufrecht erhalten und immer wieder in Erinnerung gebracht werden.

Wir sahen bereits, daß auch bei Calderón die Allegorie ihrer Aufgabe in der Poesie nicht gerecht zu werden vermag. Noch viel weniger ist dies aber bei Tieck der Fall.

Nehmen wir ein auto oder sonst ein allegorisches Stück Calderóns, z. B. die bei Tieck ihres allegorischen Charakters wegen später in Ungnade gefallene „Sybille des Orients". Das Schauspiel stellt eine bildliche Verherrlichung Christi dar. Jedes einzelne wird dieser Bedeutung, die überall klar und verständlich hervortritt, untergeordnet, ja, die Allegorie dient so recht dazu, die Handlung straff zusammenzuhalten und alle Fäden in dem einen ideellen Mittelpunkt zu vereinigen.

Wie steht es dagegen mit dem Vielerlei von allegorischem Beiwerk im „Oktavian"! Der durchweg allegorische Prolog stellt die dem Stücke zugrunde liegende Absicht des Dichters nicht ungeschickt dar. Aber im Schauspiel selbst rauben die mannigfaltigen allegorischen Anspielungen der Handlung jede Einheit und lassen sie schließlich ins Traumhafte, Gegenstandslose verschwimmen[3]).

---

[1]) S. Anmerkung Klees im I. Bd. S. 354 von Tiecks Werken in Meyers Klassiker-Ausgabe.

[2]) Vorrede zum 1. Bd. seiner Schriften, Berlin 1828, S. XXVIII.

[3]) S. auch A. W. Schlegels Bemerkungen darüber in Holtei, 300 Briefe III, 255 u. 276.

Auch die gelegentlich immer wieder aufgenommene Allegorie von der Rose und Lilie vermag es nicht, der Handlung einen festen Halt zu geben, da sie zu wenig mit dieser verwachsen, vielmehr ihr nur äußerlich angeheftet ist. Und die Romanze im ersten Teil der Dichtung, welcher eine nur referierende Rolle zuerteilt ist, steht ganz außerhalb der Begebenheiten des Dramas. Hat Tieck hier vielleicht an eine Calderónsche Figur, z. B. die Idolatría in „La aurora de Copacavana" gedacht, so ist ihm eine beabsichtigte Nachahmung doch nur recht schlecht gelungen. Die Idolatría tritt zwar zuweilen ähnlich wie die Romanze auf, um über Geschehenes zu berichten oder den kommenden Gang der Handlung anzudeuten. Aber häufiger greift sie selbst handelnd ein, ja, sie ist die Trägerin der Hauptrolle und zugleich der allegorische Mittelpunkt im Stück, während die Romanze für die Handlung an und für sich ganz überflüssig ist und nur ein bequemes Aushilfsmittel für den Dichter abgibt, wobei sie sich auch einmal der Abwechslung halber durch den „Schlaf" vertreten läßt.

Ehe ich auf die weiteren Einflüsse Calderónscher Poesie auf Tieck eingehe, soll erst einmal festgestellt werden, bei welchen Dichtungen Tiecks eine solche Einwirkung hauptsächlich anzunehmen ist. Ich beschränke mich dabei auf die Dramen Tiecks, bei denen allein sich Schlüsse mit einiger Sicherheit ziehen lassen[1]).

Ende 1798 setzt Tiecks Beschäftigung mit Calderón ein. Was sich von Einflüssen spanischer Poesie in früheren Dramen findet, z. B. dem „Zerbino", wo es sich nur um Anwendung spanischer Versmaße und Strophenformen handelt, ist wohl in erster Linie auf den „Don Quijote" zurückzuführen, dessen lyrische Einlagen

[1]) Über die Anwendung spanischer Versmaße und Strophenformen in sonstigen Dichtungen Tiecks s. Hügli, Die romanischen Strophen in der Dichtung deutscher Romantiker.

in dieser Hinsicht ja mannigfaltig genug sind. Von der „Genoveva“ hingegen bezeugt Tieck selbst, daß er in diesem Trauerspiel den Versuch gemacht habe, die Shakespearische Form mit der spanischen zu verbinden[1]). Vor allem kam es ihm hier darauf an, die ihm neue Art bei Calderón, „künstliche Versmaße, lyrische Ergüsse in das Drama einzuführen“, zur Anwendung zu bringen. Ich verweise für die „Genoveva“ auf Ranftl und verzichte darauf, noch eine Nachlese anzustellen, die bei der gründlichen Arbeit des Genannten doch nur sehr wenig lohnend ausfallen würde[2]).

Bedeutend stärker macht sich der Einfluß Calderóns im „Oktavian“ geltend. Und wenn er sich in der „Genoveva“ wohl nur mehr unwillkürlich eingeschlichen hat, da dieses Werk sich dem Dichter von innen heraus als „natürlichste Herzensergießung“ ergab, so hat er Calderón im „Oktavian“, wie man unschwer merkt, bewußt nachzuahmen gesucht. In dieser Dichtung überwiegt überhaupt die Absicht, was Tieck damals für einen Fortschritt seiner Kunst hielt[3]).

Zwischen „Genoveva“ und „Oktavian“ stehend, plante Tieck ein Liebesgedicht, die dramatisierte „Magelone“, in dem er, wie im „Oktavian“ die romantische Poesie, die Liebe allegorisch und poetisch ausmalen wollte[4]). Nur der Prolog zu diesem Stück vom Jahre 1803 liegt uns vor. Aber abgesehen von einigen stilistischen Anklängen an Calderón, z. B. im Sonett des Jünglings,

---

[1]) Teichmanns literarischer Nachlaß, herausgeg. von F. Dingelstedt, Stuttgart 1863, S. 282.

[2]) Daneben bietet Hügli Ergänzendes bezüglich der spanischen Strophen in seiner Analyse der „Genoveva“, S. 89 ff.

[3]) Tieck an Solger in Solgers nachgel. Schr. u. Brfw. I, 485 f. u. 301. S. auch Solger an Tieck ebda. S. 384.

[4]) Vorrede zu Bd. I der Schriften S. XL.

haben wir es hier mit ausgesprochener Märchenpoesie zu tun, die des Dichters eigner Phantasie entsprossen ist. Dann gaben die altdeutschen Studien Tiecks Poesie eine neue Richtung.

Wenn wir demnach von rein zufälligen Anklängen an Calderónsche Poesie, die sich in diesem oder jenem Werk Tiecks noch finden lassen, absehen, können wir uns auf die Betrachtung des „Oktavian" beschränken. Doch mag vorher noch bemerkt sein, daß überhaupt der Einfluß Calderóns nicht zu hoch angesetzt werden darf. Tieck sagt selbst[1]), daß er damals, 1798, zunächst nur „mit Mühe und Anstrengung", da ihm nur wenige Hilfsmittel zu Gebote standen, seine spanischen Studien wieder habe aufnehmen können. Speziell von Lope und Calderón besaß er nur „einige Bände", die von Calderón wahrscheinlich nur oder hauptsächlich religiöse Dramen enthielten. Auf letztere muß man für diese Zeit sowieso das Hauptgewicht legen, und tatsächlich sind fast alle Motive, die sich überhaupt auf Rechnung Calderóns setzen lassen, Stücken wie „El príncipe constante" (und diesem vor allem), „La devoción de la cruz", „La sibila del Oriente", „La aurora en Copacavana" und „La virgen del sagrario" entnommen.

Tieck sagt in der schon öfter zitierten Vorrede zum 1. Band seiner Schriften[2]), daß er im „Oktavian" fast alle Versmaße, die er kannte, habe ertönen lassen, um die mannigfaltigsten Gesinnungen auszudrücken. Er läßt aber im Gegensatz zu letzterem Grundsatz und auch zu seinem spanischen Vorbild häufig Willkür herrschen. Ihm liegt mehr daran, als „Formvirtuose hinter seinem spanischen Meister nicht zurückzubleiben"[3]), als daran, durch weises Maßhalten

---

[1]) Vorrede zu Bd. I der Schriften, S. XXVIII.

[2]) S. XXIX.

[3]) Ranftl S. 110. Was Ranftl bei dieser Gelegenheit hinsichtlich der „Genoveva" sagt, gilt ebenso für den „Oktavian".

ein wirkliches, abgeklärtes Kunstwerk zu schaffen, wie wir es in den Dichtungen Calderóns bewundern. Neu eingeführt hat er im „Oktavian“ die Assonanz, die sich in der „Genoveva“ noch nicht findet. Tieck läßt sie im „Oktavian“ in „allen Lauten“ sprechen. Doch vermißt man auch hier die Sorgfalt, die A. W. Schlegel in seiner Übersetzung durchweg walten läßt[1]).

Abgesehen von den spanischen Versmaßen und Strophenformen, für die der alleinige Einfluß Calderóns nicht einmal geltend gemacht werden kann, hat Tieck den Stil des spanischen Dichters in allen seinen Eigentümlichkeiten und Mängeln nachzuahmen versucht, und zwar ebenfalls erst im „Oktavian“ in unverkennbarer Absicht.

So tritt uns schon gleich im Prolog eine spezifisch Calderónsche Antithese entgegen in den beiden Versen:

„Gibt es Liebe ohne Scherzen,
Kann man scherzen ohne Liebe?“

Dies Beispiel scheint mir jedoch das einzige in seiner Art bei Tieck geblieben zu sein. Aber andre Erzeugnisse des gongoristischen Stils finden sich dafür in Menge. So symmetrische Sätze wie:

„Und die Tiere und die Steine,
Und die Fische und die Pflanzen,
Und die Sterne und die Lichter,
Und die Menschen betend dankten . . .“[2])

Oder Aufstellung von Gegensätzen:

„Denn ich kann nun ruhig denken,
Still mich ins Betrachten senken
Meines E l e n d s , meiner W o n n e ,

---

[1]) Über die Assonanz und die metrischen Formen siehe bei Hügli den Abschnitt „Analyse des Oktavian“.

[2]) Schriften I, S. 335. Andere Beispiele s. S. 329, 371, 376 usw.

Meiner S c h m a c h , die mir so bitter,
Meiner W o n n e , daß ich schon —“[1]).

Ferner Häufungen von der Bedeutung nach ähnlichen Wörtern und Sätzen, besonders Fragen, die uns auch den Calderónschen Stil so oft schwülstig und überladen erscheinen lassen.

Bei Tieck z. B.:

„Ach, Geliebte, kannst du fühlen,
Welcher Schmerzen Tod im M e i d e n ,
In der T r e n n u n g mich durchbohren?
Welche bittergift'gen Pfeile?
Lippen, seid ihr noch gerötet?
Blühen noch die süßen, heil'gen
Küss' und all die Liebesworte
Auf den Knospen, die geteilet
Himmelswonne rot ausatmen,
Lachend dann zusammeneilen
Und im Lächeln selbst sich küssend
So holdselig still verweilen?“[2])

Diese Stelle ist auch dadurch charakteristisch, weil Tieck hier den Hang Calderóns zur Versinnbildlichung und zur Personifikation nachahmt. Gerade hierin sucht er ihn noch zu übertreffen, wie fast auf jeder Seite anzutreffende Beispiele beweisen. Die Lippen sind sonst meist Rubine[3]), die Blicke Pfeile und die Augenbrauen Bogen[4]). Der Frühling, die Quelle[5]), kurz die ganze Natur erscheint

---

[1]) S. 303. S. auch S. 271 u. a.

[2]) S. 330. S. auch S. 317 u. a.

[3]) S. 306.

[4]) S. 221.

[5]) Die Quellen läßt Tieck bei jeder passenden Gelegenheit springen. Ob das hübsche Bild von der Quelle in „El príncipe constante“ (Hartzen-

personifiziert. Daß dabei auch das Bild von den Blumen als Sternen aus „El príncipe constante“, das sich bei allen Romantikern einer besonderen Beliebtheit erfreute, nicht fehlen durfte, ist klar. So bei Tieck:

„Sind die Blumen nicht wie Sterne
In das grüne Gras gesunken?“[1]).

Schwieriger ist es, eine Entlehnung von Motiven aus Calderón nachzuweisen. Bei einer gewissen Kategorie letzterer läßt sich zwar immer das eine oder andre Beispiel aus Calderón anführen, aber ich möchte mich auch in diesem Punkt der Meinung Ranftls anschließen, daß man derartigen Anklängen (denn mehr ist es meist nicht) kein großes Gewicht beilegen darf. In diesem Sinne mögen auch die folgenden Beispiele aufgefaßt werden.

Eine Erscheinung ist es, die sowohl den König Dagobert wie Salomo in „La sibila del Oriente“ zum Kirchen-(Tempel)bau auffordert, und beide beeilen sich, das Köstlichste dazu herbeizuschaffen.

Der Sultan im „Oktavian“ ruft vergeblich die Hilfe des Bildes

---

busch I, S. 250 f.) vielleicht einen so nachhaltigen Eindruck auf des Dichters Phantasie hervorgebracht hat? S. bes. „Oktavian“ S. 112 u. 271. Dazu viele andere.

Auch S. 303 der Ausspruch Marcebilles:

„Diese Nacht mit ihren dunklen
Tiefen Schatten ist mir lieber
Als die goldne Morgensonne.“

mag vielleicht durch Calderóns Worte (La banda y la flor, Ha II 151):

„Es, prima, engaño, es error
Que ella (la aurora) se corone, pues
La reina del campo es
La noche . . . .“

eingegeben worden sein.

[1]) S. 272.

Machmuds an. Auch die Peruaner in „La aurora en Copacavana“ erkennen in ähnlicher Weise die Nichtigkeit ihrer Götzenbilder.

Apollodorus prophezeit der Kaiserin Felicitas aus den Linien ihrer Hand die Zukunft. Ebenso eine häßliche Alte der Prinzessin Fénix in „El príncipe constante“.

Arnulphus wie Alberto in „La devoción de la cruz“ wollen sich einem beschaulichen Leben in der Einsamkeit zuwenden und sprechen diese ihre Absicht in ähnlichen Worten aus[1]).

Visionen sind allerdings in den Dichtungen der Romantiker keine Seltenheit, besonders nicht solche der Muttergottes mit dem Jesuskind. Aber die Art der Darstellung, wie Arlanges die Erscheinung der auf purpurnen Wolken wie auf einem Thron sitzenden Frauengestalt schildert, ähnelt auffallend dem Bericht Jupanguis im 2. Akt von „La aurora en Copacavana“.

Es mag nur obenhin darauf aufmerksam gemacht werden, daß sich auch das Bild der Lilie und Rose bei Calderón im 1. Teil von „La virgen del sagrario“ findet. Bei Erwähnung der Rose weist auch Calderón auf die Mythe von Venus und Adonis hin, die ja Tieck poetisch ausmalte. Doch legt Calderón auf die christlich-mystische Ausdeutung das Hauptgewicht.

Das Beichtmotiv, das uns schon in der „Genoveva“ begegnet und für das Ranftl eine Einwirkung aus „La devoción de la cruz“ annimmt, fehlt auch im „Oktavian“ nicht. Bei zwei verschiedenen Anlässen wird Felicitas aufgefordert, einem Priester, der zufällig immer gleich zur Stelle ist, ihre Sünden zu bekennen[2]). Hier, wie

---

[1]) Es ist aber auch nicht ausgeschlossen, daß das berühmte Gedicht von Jovellanos (1744 bis 1811) „Epístola de Fabio á Anfriso. Descripción del Paular“, Tieck bekannt war. Hier stimmt die ganze Schilderung, besonders des einsiedlerischen Naturgenusses, mit der Tiecks auch in Einzelheiten überein.

[2]) S. 87, 143.

überhaupt im „Oktavian", erscheint das religiöse Moment in einer ganz äußerlichen und oberflächlichen Auffassung. Es liegt Tieck nur daran, seiner Dichtung, vielleicht in Nachahmung von Calderóns religiösen Dramen, einen gewissen religiösen Anstrich zu geben. Doch sind es eher peinliche Empfindungen, die er damit im Leser wachruft.

Es scheint mir, daß Tieck in den Figuren seiner lustigen Personen mehr dem Vorbild Calderóns als dem Shakespeares gefolgt ist. Es fehlt seinen Narren das Tiefsinnige, Grüblerische der Shakespeareschen. Hingegen ist ihnen der harmlose, vorlaute Witz des Gracioso bei Calderón eigen, dessen attisches Salz ihnen aber nur zu häufig abgeht.

Unverkennbar Calderónisch ist der Schluß des Stückes, der für die Gebrechen der Dichtung um Nachsicht bittet.

Zieht man die Summe aus dem, was die Beschäftigung Tiecks mit Calderón der deutschen Literatur an bleibendem Wert gebracht hat, so muß anerkannt werden, daß sie insofern sehr verdienstlich war, als sie die irrigen und verwirrten Begriffe über Calderón berichtigt und geklärt hat. Für Tiecks eigene Dichtungen ist aber der Einfluß der Calderónschen Poesie im großen und ganzen durchaus ungünstig gewesen[1]).

---

[1]) Zum Schluß möchte ich noch auf die Calderón-Bibliographie von Breymann, betitelt „Calderónstudien", München u. Berlin 1905, hinweisen, die mir für meine Arbeit ein ausgezeichnetes Hilfsmittel war.

Monotypesatz und Druck der Berliner Buch- und Kunstdruckerei, G. m. b. H.,
Berlin SW. 48 — Zossen.

Calderon de la Barca, Pedro 128959 LS.
C1465
Author Münnig, Elisabeth .Ymu
Title Calderon und die ältere deutsche Romantik.
DATE. NAME OF BORROWER.
Feb 13 1928 S. P. Hoefert Weweries 941-Feb 28

UNIVERSITY OF TORONTO
LIBRARY

Do not remove the card from this Pocket.

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File."
Made by LIBRARY BUREAU